FESTSCHRIFT

ZUM

25-JÄHRIGEN JUBILÄUM

DES

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN
CANTOREN-VEREINES

IN WIEN

1883—1908

REDIGIERT VON DR. MORIZ LÖWY

DAS REINERTRÄGNIS IST DEM WITWEN- UND WAISEN-FONDE DES VEREINES GEWIDMET



FESTSCHRIFT

ZUM

25-JÄHRIGEN JUBILÄUM

DES

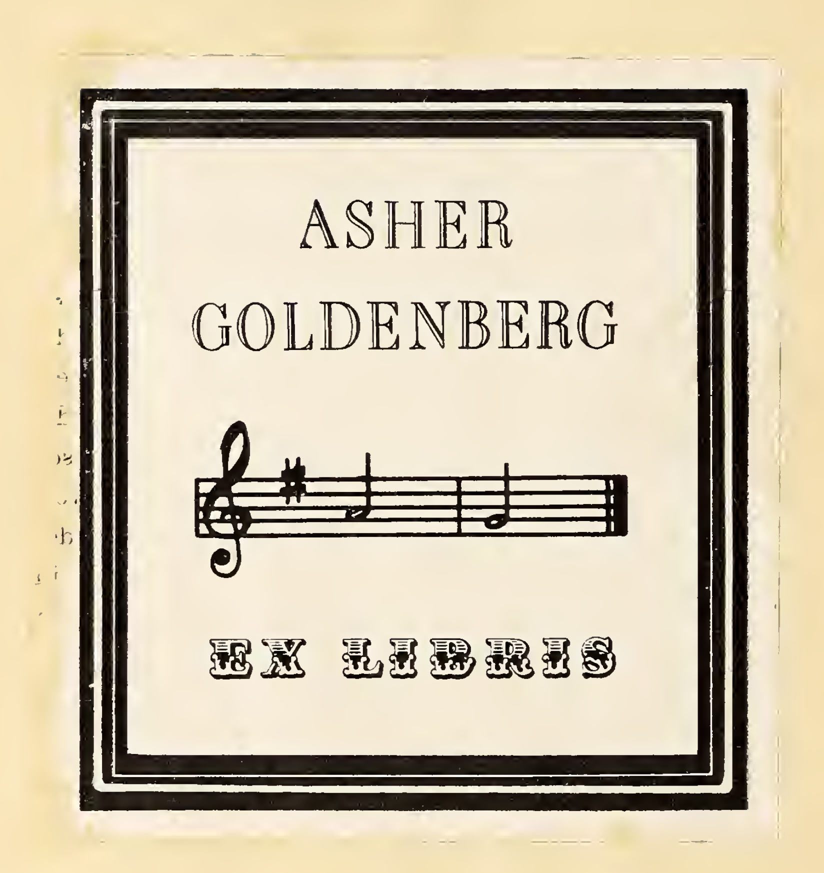
ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN
CANTOREN-VEREINES

IN WIEN

1883—1908

REDIGIERT VON DR. MORIZ LÖWY

DAS REINERTRÄGNIS IST DEM WITWEN- UND WAISEN-FONDE DES VEREINES GEWIDMET


ASHER
GOLDENBERG
EX LIBRIS

Vorwort.

Nicht freudigen Jubelklängen soll die vorliegende Festschrift Ausdruck leihen, sondern in ernster Betrachtung der Vergangenheit den Weg für die Zukunft weisen und ein anschauliches Bild kantoralen Schaffens und Wirkens in der Gegenwart vor Augen führen. Sie möge den Fachgenossen sowie den Freunden des Kantorenstandes die Erkenntnis vermitteln, daß mit der vor 25 Jahren erfolgten Gründung des Österr.-ungar. Kantoren-Vereines ein fruchtbringender Samen in empfänglichen Boden gelegt wurde, aus dem der gesamten Berufsgenossenschaft zu allen Zeiten segensreiche Früchte entsprießen werden.





Fünfundzwanzig Jahre Kantoren-Verein.

Von Vereinssekretär Dr. M. Löwy.

Der Forscher nach Ursprung und Entwicklungsgang des jüdischen Kantorates wird wohl bei den Leviten und ihren glanzvollen musikalischen und gesanglichen Darbietungen im jerusalemitischen Tempel anknüpfen müssen, aber nur schwer die Brücke finden, die von diesen über Altertum und Mittelalter hinweg zu dem Chasan oder Kantor der Gegenwart führt. Angestellte Kultusbeamte, denen berufsmäßig die Abhaltung der Liturgie oblag, gab es im Altertum überhaupt noch nicht, vielmehr waren es Laien, welche das Vorbeteramt während des Tempelbestandes und lange nachher in den Synagogen versahen, und der Scheliach Zibbur, wie man denjenigen nannte, der die Gebete zu verrichten hatte, wurde vom Rosch haknesses, dem Haupte der Synagogengemeinde, beim jeweiligen Gottesdienste aus der Mitte der anwesenden Gemeindemitglieder gewählt.

Allerdings war dem damaligen liturgischen Gesang, bis tief in das Mittelalter hinein, nur eine sehr bescheidene Rolle in der Synagoge zugewiesen. Er bedurfte aber auch keiner besonderen künstlerischen Pflege, denn die nach Zerstörung des Tempels und nach dem Verlust der staatlichen Selbständigkeit in alle Welt zerstreuten Juden hatten unter dem schweren Drucke, der überall auf ihnen lastete, das Singen verlernt, und in einfachen, wehmütigen Klagen stieg ihr Gebet aus den weltabgeschiedenen Gotteshäusern zum Throne des Allmächtigen empor.

Erst als in Spanien für sie auf kurze Zeit die Freiheit aufleuchtete und später die Renaissance in Deutschland und Italien erwärmende Sonnenstrahlen in die kalte Nacht des Ghetto sandte,

erwachte wieder bei ihnen die Freude an Musik und Gesang, und so finden wir im 16., 17. und 18. Jahrhunderte hervorragende jüdische Komponisten und Sänger, wie Salomon Rossi, Leon di Modena, Schlomo Lipschitz in Metz, Aron Beer in Berlin, Joel Brühl, Isak Nathan, Israel Lowy u. A., die nicht nur auf dem Gebiete der profanen Musik beachtenswerte Leistungen hervorbrachten, sondern auch ihre reiche Phantasie in den Dienst



S. Sulzer

der Synagoge stellten. Die Chasanim jener Epoche bilden jedoch keine fortgesetzte Kette in der Geschichte der kantoralen Entwicklung, sie sind vielmehr nur vereinzelte, bald hier, bald dort auftauchende glänzende Erscheinungen, deren letzte Vertreter mit Dowidel Brod, Kaschtan, Kanarik, Herschele Kiew etc. bereits in das 19. Jahrhundert hineinreichen. Diese berühmten jüdischen Gesangs-Koryphäen, besonders die letztgenannten, sangen zumeist

mit ihren Meschorerim und besuchten als konzertierende geistlich-weltliche Sängergesellschaften die größeren Gemeinden aller Länder, wo sie nicht nur die musikalischen und gesanglichen Bedürfnisse des damals von der Welt noch abgeschlossenen Judentums befriedigten, sondern auch die mannigfachsten Synagogen-Gesangstyle und die überkommenen traditionellen Melodien verbreiteten.

Mit Salomon Sulzer, der 1825 im jugendlichen Alter von 21 Jahren aus Hohenems nach Wien berufen wurde und von hier aus das gewaltige Werk der Reform und Reorganisation des Synagogengesanges ins Leben setzte, das auf die ganze Gestaltung des modernen Gottesdienstes bestimmenden Einfluß nahm, beginnt eine neue Epoche. Er hat nicht nur den Typus des jüdischen Kantors der Neuzeit in seiner inneren und äußeren Wesenheit geschaffen, sondern auch im „Schir Zion" durch die systematische Anordnung des ganzen synagogal-gesanglichen Materiales, durch die Einführung von Responsorien und die rationelle Trennung der kantoralen und chorischen Gesangsstoffe ein Schema festgelegt, das von allen folgenden Synagogen-Komponisten, unbeschadet ihrer musikalischen Individualität und harmonischen Gestaltungskraft, zum Vorbild genommen wurde. Sulzers „Schir Zion" klang hinaus in die Welt und fand in allen Synagogen des modernen Judentums Eingang. Die Richtung war vorgezeichnet, der Wirkungskreis des Kantors genau abgesteckt und sämtliche jüdische Kantoren der Welt bestrebten sich, sich im Geiste ihres Meisters fortzubilden. So war Salomon Sulzer nicht nur der Reorganisator des Synagogengesanges sondern auch der eigentliche Begründer des Kantorenstandes.

Nach der Bildung eines Berufsstandes ist dessen Organisierung nur eine weitere Etappe in seinem naturgemäßen Entwicklungsgange. Diesem Gedanken, der von vielen Berufsgenossen schon lange empfunden worden sein mag, hat Jacob Bauer, der zu Anfang des Jahres 1881 zur modernen Umgestaltung des sephardischen Gottesdienstes von Graz nach Wien als Oberkantor der türk. israel. Gemeinde berufen wurde, praktischen Ausdruck gegeben. Er faßte den Entschluß, ein Fachorgan zu gründen und in demselben die Gründung eines Kantoren-Vereines zu propagieren. Nachdem er sich der Zustimmung Sulzers und der Mitwirkung seines Amtsnachfolgers Oberkantor Josef Singer sowie des Oberkantors am Leopoldstädter Tempel, Josef Goldstein,

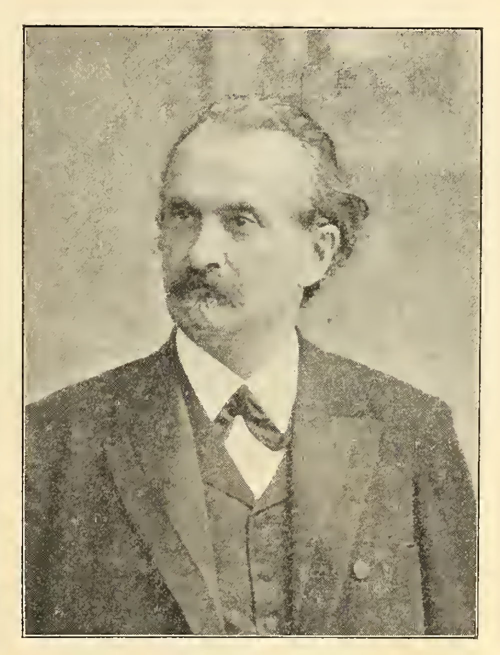
versichert hatte, ging er an die Ausführung seines Planes und ließ im Vereine mit Alois Kulka, damals Oberkantor des Tempelvereines im VI. Wiener Bezirke, der als verantwortlicher Redakteur des Blattes zeichnete, und Moriz Blatt, I. Kantor am Leopoldstädter Tempel, am 30. Dezember 1881 die erste Nummer der „Österr.-ungar. Cantoren-Zeitung“ erscheinen.

Der Enthusiasmus, mit dem das neugegründete Fachorgan in den weitesten Berufskreisen aufgenommen wurde, eiferte zu weiterem Fortschreiten auf der betretenen Bahn an, und bereits für den 11. Jänner 1882 wurde über Anregung Bauers in der Wohnung Sulzers eine Versammlung der Wiener Kantoren einberufen, der der Altmeister präsidierte und an welcher die Kollegen Josef Singer, Josef Goldstein, Adolf Fischer, Moritz Blatt, Jac. Bauer, Isak Schiller, Alois Kulka, Hermann Goldstein, Leopold Stern, David Freisinger, Max Zempliner, Th. Fleck, Deutsch und Michael Papo teilnahmen. Mit Einstimmigkeit wurde die Gründung des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines“ beschlossen und zur Einleitung der nötigen Schritte ein engeres Komitee, bestehend aus den Herren: Bauer, Blatt, Fischer, J. Goldstein, Kulka, Singer und Stern gewählt. Das Ehrenpräsidium wurde dem Altmeister Sulzer übertragen, den Vorsitz sollten abwechselnd Josef Goldstein und Josef Singer führen.


Jacob Bauer

Die geplante Vereinsgründung, so segensreich und notwendig sie jedem Berufsgenossen erscheinen mußte, hatte jedoch schon in den Anfangsstadien mit mannigfachen Widerständen zu kämpfen.

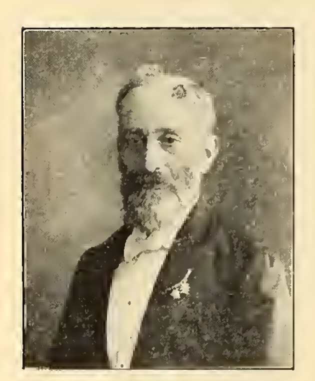
Bei der Innigkeit der kantoralen Beziehungen zwischen Zis- und Transleithanien und dem steten Wechsel, der auf kantoralem Gebiete zwischen Österreich und Ungarn herrschte, sollte der Verein über beide Teile der Monarchie seine Wirksamkeit ausdehnen und diesem Umstande in dem Titel „Österr.-ungar. Cantoren-Verein“ Ausdruck gegeben werden, wobei die Leitung des Zweigvereines in Ungarn dem Oberkantor Professor Friedmann in Budapest zugedacht war. Allein trotzdem die namhaftesten ungarischen Kollegen, wie Leon Kartschmaroff in Groß-Kanizsa, David Kohn in Arad, die zu allen Zeiten an der gemeinsamen Organisation festhielten, Löwenherz und Weiß in Temesvár, Kurzmann in Komorn, Suschny in Budapest, Moor in Großwardein, Schmulowitz in Raab, Sonntag in Totis und viele andere diesem Plane zustimmten, verhielt sich Professor Friedmann, dessen hervorragende Bedeutung als Fachmann und dessen große Verdienste um die Hebung des jüdischen Gottesdienstes in Ungarn durch diese Reminiszenz keineswegs geschmälert werden sollen, ablehnend und er schritt sogar an die Gründung eines besonderen ungarischen Kultusbeamten-Vereines, der allerdings infolge der inneren Widersprüche zwischen den einzelnen Beamtenkategorien sehr bald vom Schauplatze verschwand. Derlei Separationen, die sich leider später auch unter den böhmischen und mährischen Kollegen zeigten, konnten wohl die Gründung des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines“ nicht aufhalten, aber der Idee der Gesamt-Organisation der Kantoren haben sie unwiderbringlichen Schaden gebracht, und ohne diese Hemmnisse hätte die kantorale Organisation viel

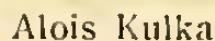


Josef Singer

größere Fortschritte gemacht, als sie heute aufzuweisen in der Lage ist.

Der erste Kantorentag, der am 29., 30. und 31. Mai 1882 in Wien stattfand, nahm einen überaus imposanten Verlauf. Nahezu 100 Kantoren aus allen Teilen der österreichisch-ungarischen Monarchie scharten sich um den greisen Nestor Sulzer, und seiner ehrwürdigen Autorität gelang es auch, die aufgetauchten Differenzen zu bannen. Den Vorsitz führte Josef Goldstein. Allgemein wurde die unermüdliche Tätigkeit des vorbereitenden Komitees, besonders aber die segensreiche Initiative des Gründers des Fachblattes und seiner Mitarbeiter anerkannt





Alois Kulka



Josef Goldstein



Moritz Blatt

und nach ernsten Beratungen über die Zwecke und Ziele des Vereines der vorgelegte Statutenentwurf genehmigt.

Die konstituierende Versammlung fand nach behördlicher Genehmigung der Statuten am 22. Februar 1883 statt und nach Auflösung des vorbereitenden Komitees, dessen Vorsitzender Josef Goldstein von der Leitung zurücktrat, wurde der erste Vereinsvorstand in folgender Zusammensetzung gewählt: Ehrenpräses: Salomon Sulzer. Präses: Josef Singer. I. Präses-Stellvertreter: Jakob Bauer. II. Präses-Stellvertreter: Isak Schiller. Kassier: Adolf Fischer. Schriftführer: Alois Kulka Kontrollore: Moritz Blatt, Leopold Stern. Beiräte: D. L. Rotter, M. Peterselka, J. Löw, M. Schlesinger, H. Goldstein, M. Zempliner, Th. Fleck, J. Löwit.

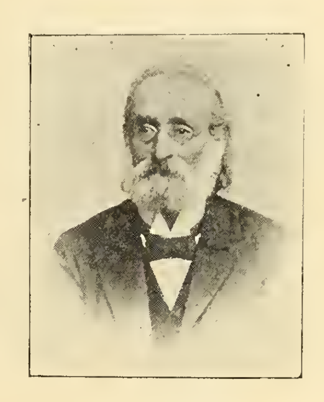
Nach erfolgter Konstituierung richtete Nestor Sulzer folgende Worte an die Versammlung: „Meine lieben Freunde! Einer tiefen Pflicht muß ich Genüge leisten, indem ich für die

mir jetzt gebrachten Beweise der Verehrung, die Sie für mich im Herzen tragen, herzlichst danke. Achtzig Jahre sind an und für sich eine Krankheit, doch Momente, wie diejenigen, die ich jetzt genieße, sind es wert, an einer solchen Krankheit zu leiden. Ich hoffe zu Gott, daß es mir gegönnt sein werde, den Verein, dessen Zweck ein heiliger zu nennen ist, zum Wohle und zum Segen aller Kantoren blühen und gedeihen zu sehen. Amen!"

Die Bemühungen des Vereinsvorstandes waren nun zunächst darauf gerichtet, durch Sammlungen bei den hervorragenden Glaubensgenossen einen Fond zu schaffen, der es ermöglichen sollte, hilfsbedürftigen Berufsgenossen, sowie den Witwen und



Adolf Fischer



Leopold Stern

Waisen derselben wirksamere materielle Unterstützung angedeihen zu lassen, als es bei den anfangs spärlichen Mitteln des Vereines möglich war. Es wurde zu diesem Behufe ein Komitee gewählt, bestehend aus dem Präses J. Singer, Präses-Stellvertreter J. Bauer, Kassier A. Fischer, und der erste Schritt, den dasselbe unternahm, war bereits von schönem Erfolge begleitet. Der hochherzige Baron Moriz Königswarter begleitete seine Spende mit folgender in das Spendenbuch eingetragenen Widmung:

„Von der Wichtigkeit und Bedeutung eines Vereines für Kantoren, eventuell deren Witwen und Waisen, durchdrungen und von dem Wunsche beseelt, dem menschenfreundlichen Streben der Gründer möglichst Vorschub zu leisten, widme ich dem Vereine, als einmalige Spende, eine Staatsrenten-Obligation der gemeinsamen Staatsschuld, im Betrage von 1000 fl. österreichischer Währung."

Diesem edlen Beispiele folgte kurz darauf Baron Albert Rothschild mit 1500 fl., Baron Max Springer mit 500 fl., und in weiterer Folge Ritter v. Frankfurter, Baron Alexander Popper, Ignaz Edler v. Kuffner, Moriz Ritter v. Borkenau, Julius Reitlinger, Baron Hermann Königswarter, Baron Gustav Springer, Baron Nathaniel Rothschild, Theodor Ritter v. Taußig, Heinrich Klinger und Salo Cohn.

So wurde der Verein in die Lage gesetzt, aus den Zinsen dieses Fondes nebst den Beiträgen der Mitglieder viel Not und Elend in Berufskreisen zu lindern und in Ermanglung einer Pensionskasse wenigstens durch einmalige, größere Beiträge helfend unter die Arme zu greifen.



Professor M. Friedmann



D. Kohn-Arad



L. Kartschmaroff-Kanizsa

Trotz wiederholter Versuche konnte es zur Aktivierung einer Pensionskasse, die bei der Gründung des Vereines in Aussicht genommen war, infolge der Indolenz der Berufskreise und der mangelnden Opferwilligkeit der Gemeinden nicht kommen, aber die eine Genugtuung hat der Cantoren-Verein, daß durch seine wiederholten Appelle an die maßgebenden, offiziellen Kreise des Judentums, sowie durch die stete Propagierung dieses Gedankens im Fachblatte endlich doch die Erkenntnis der Notwendigkeit eines Pensionsinstitutes für die jüdischen Kultusbeamten zum Durchbruche gelangte und auf dem letzten im April d. J. in Wien stattgehabten jüdischen Gemeindetage ein diesbezüglicher Antrag in ernste Erwägung gezogen wurde.

Zur Hebung und Förderung der sozialen Stellung der jüdischen Kantoren hat der „Österr.-ungar. Cantoren-Verein“ im Laufe der Jahre mannigfache Schritte bei den Staatsbehörden

und Kultusgemeinden unternommen und als unleugbarer und nicht hoch genug anzuschlagender Erfolg nach dieser Richtung muß seine Intervention bei Abfassung des Gesetzes zur Regelung der äußeren Rechtsverhältnisse der israelitischen Religionsgesellschaft im Jahre 1890 betrachtet werden. Daß im Gesetze selbst die Kantoren in den Status der Religionsdiener eingereiht wurden und daß in den neugeschaffenen Gemeindestatuten dieser gesetzlichen Bestimmung, trotz des Widerstrebens vieler Kultusgemeinden, Ausdruck geliehen werden mußte, ist zum großen Teile den Bemühungen des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines" zu danken und den motivierten Eingaben, die der Vereins-


J. Heymann - Amsterdam


E. Birnbaum - Königsberg


Jacob Bachmann

vorstand, unter persönlicher Vorstellung bei den beteiligten Ministerien, an die staatlichen Zentralstellen und die gesetzgebenden Körperschaften gerichtet hat.

Zu Beginn des Jahres 1890, am 17. Jänner, ist Salomon Sulzer, der Reformator des jüdischen Synagogengesanges, der Ehrenpräses unseres Vereines, den er in seinem ersten Werdegange mit seiner mächtigen Persönlichkeit betreute, gestorben. Sein Name gehört wohl der Geschichte an, aber die Kantoren, die Jünger des Dahingeschiedenen und Genossen des Standes, den er eigentlich begründet und zu Bedeutung und Ansehen emporgehoben hat, müssen ihm ein besonderes Andenken bewahren, das Andenken unbegrenzter, ewiger Dankbarkeit, das sie nur im Hochhalten seines heiligen Vermächtnisses bekunden können. Ein pietätvolles Denkmal seines unsterblichen Wirkens hat ihm auch sein Sohn, Professor Josef Sulzer, mit der Neuherausgabe des „Schir Zion" gesetzt.

An dieser Stelle sei auch dreier Männer gedacht, die gleichfalls an der Wiege des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines" gestanden sind. Adolf Fischer, gestorben am 26. Februar 1888, der künstlerische Interpret des Wochentag-Chasonus und virtuose Thoravorleser; Josef Goldstein, der geniale, stimmgewaltige Zionssänger, der so wundersam die alte Tradition mit dem modernen Synagogengesang zu vereinen wußte, gestorben am 18. Juni 1899, und der am 11. März 1906 heimgegangene Moriz Blatt, der Typus des pflichttreuen, mit hohem Ernste wirkenden Funktionärs und liebevollen Kollegen.

Nachdem infolge des seinerzeit gescheiterten Versuches der Gründung eines besonderen Zweigvereines für Böhmen, um welchen sich die Prager Kollegen Bachrach, Moor, Brod, Wallerstein, Stransky und Musikdirektor Rubin besonders bemühten, ein Teil der böhmischen Kollegen abseits stand und durch die Gründung des mährischen Kantoren-Vereines durch Oberkantor Heller in Brünn eine neue Spaltung eingetreten war, wurde im Jahre 1901 durch Einberufung eines „Allgemeinen Kantorentages" der Versuch gemacht, die disparaten Elemente der Berufsgenossenschaft einander näher zu bringen und zum Wohle der Gesamtheit zu vereintem Streben zu vereinigen. Diese Bewegung wurde noch dadurch begünstigt, daß die mannigfachen Veränderungen in der Wiener Kultusgemeinde und der große Aufschwung, den hier die Tempelvereine der einzelnen Bezirke nahmen, in den letzten Jahren eine Reihe tüchtiger und strebsamer junger Fachkräfte nach Wien gebracht hatten, die selbst hervorragendes Interesse an den Vorgängen im Vereine bekundeten und auch andere Kollegen wieder zu größerer Teilnahme an demselben bewogen. Bela Guttmann, der Nachfolger Goldsteins am Leopoldstädter Tempel, sein engerer Kollege S. Jurberger, ferner J. Schleifer, D. Fuchs, Jos. Schlesinger, Eduard Regner und J. Smotritzky traten als neue Männer in den Vorstand ein und mit S. Dünmann, M. Schorr und J. Löwit wurden ihm altbewährte Kräfte wieder zugeführt, unter welchen besonders der letztere mannigfache organisatorische Anregungen gegeben hat.

Der „Allgemeine Kantorentag," in welchem auch die Kollegenschaft Deutschlands durch Friedmann-Berlin, Zivi-Elberfeld und Davidsohn-Gleiwitz vertreten war, hat wohl zu zwei weiteren Vereinsbildungen im deutschen Reiche an-

geregt, aber das schwierige Problem der allgemeinen Berufsorganisation nicht zur Lösung gebracht. Dies bleibt einem späteren Zeitpunkte vorbehalten, bis in den nur schwer beweglichen Kantorenkreisen die Erkenntnis von der großen Macht der Organisation größere Fortschritte gemacht haben wird.

Außerhalb des engeren Rahmens der Vereinstätigkeit, aber im unmittelbaren Zusammenhange mit derselben hat sich während des abgelaufenen Vierteljahrhundertes im Fachblatte, das ja trotz aller innerhalb desselben jeweilig zutage getretenen Spaltungen, immer das geistige Zentrum des gesamten Kantorenstandes gewesen ist, eine reiche und fruchtbringende literarische Tätigkeit entfaltet, an welcher Singer-Wien, Deutsch-Breslau, Birnbaum-Königsberg, Heymann-Amsterdam, Baer-Gothenburg, Lachmann-Hürben, Tintner-Bunzlau, A. Rotter, früher in Turnau, gegenwärtig in Wien, Goldmann-Groß-Kanizsa, Friedmann-Berlin, Zivi-Elberfeld, Lazarus-Budapest, Kirschner-München, Davidsohn-Teplitz, Löwit-Wien, Schwarz-Linz, Singer-Jungbunzlau und viele andere Anteil genommen haben. Da wurden die aktuellen Standesfragen eingehend diskutiert und alle Erscheinungen der Synagogenliteratur kritisch beleuchtet.

Umfassend nach der letzteren Richtung und von besonders hohem didaktischen Werte ist die große Artikelserie, die der Präsident des Vereines, Oberkantor Josef Singer in Wien, unter dem Titel „Über Entwicklung des Synagogengesanges“ durch eine Reihe von Jahren veröffentlichte. Hier wurden alle Bestrebungen der vorsulzerischen Periode, sowie die reiche Produktion auf dem Gebiete des Synagogengesanges, die sich nach Sulzer entwickelte, wie in den Werken von Naumburg, Weintraub, Lewandowski, Deutsch, Baer, Friedmann, Löwenstamm, Grünzweig, Rubin, Neubauer, Abras, Josef Goldstein, Löwit, Max Goldstein, Rosenhaupt, Kirschner, Bachmann, Sonntag, Löwenherz, Meyer Schorr, Heller — die Liste kann selbstverständlich nicht als erschöpfend betrachtet werden — den Berufsgenossen systematisch vorgeführt und ihre Beziehungen zur Tradition festgelegt.

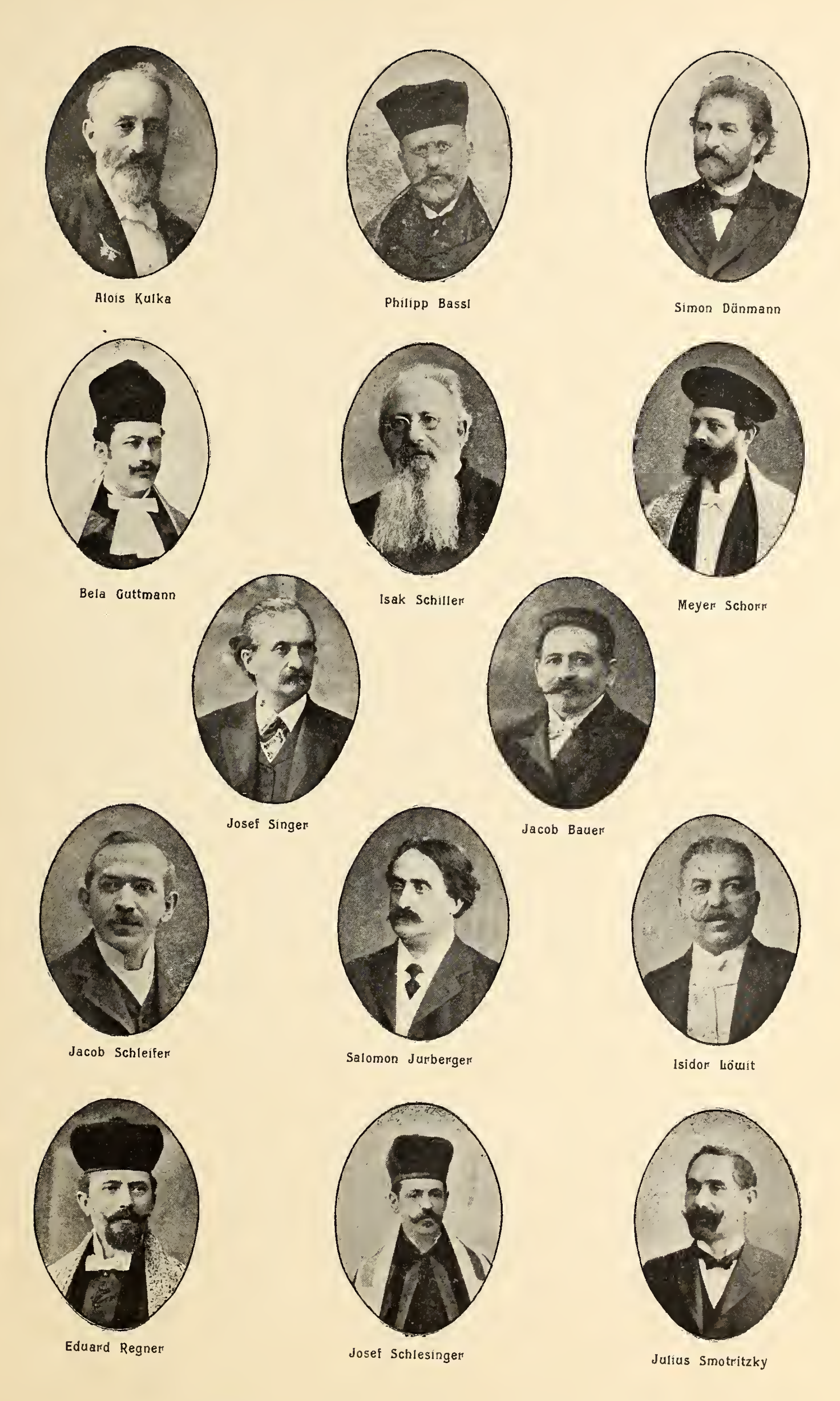
Besonders die Anknüpfung an die Tradition schien Josef Singer als Hauptaufgabe des jüdischen Kantors, und dieser Überzeugung entsprang die im Jahre 1886 von ihm veröffent-

lichte Studie: „Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges“, die nicht nur in den kantoralen Fachkreisen sensationell wirkte, sondern auch seitens hervorragender christlicher Musikkritiker vielfache Beachtung fand. Wenn auch die Meinungen der hervorragendsten Berufsgenossen, die sich damals an der Diskussion der aufgestellten Steigertheorie beteiligten, geteilt waren, so gebührt immerhin dem Autor das Verdienst, diese wichtige Frage zuerst angeregt und fundamentale Grundsätze aufgestellt zu haben, an welchen jede weitere Forschung auf dem Gebiete der Tradition nicht achtlos wird vorübergehen dürfen.



Dr. Moriz Löwy

Durch die stetige, im Kantoren-Verein und im Fachblatte gegebene Anregung zu fachwissenschaftlicher Tätigkeit wurde nicht nur die Fortbildung in den kantoralen Kreisen wohltätig impulsiert, sondern auch allmählig die Erkenntnis erweckt, daß Wissen und Bildung eine Macht sind, deren kein Stand bei seiner Weiterentwicklung entbehren kann. Und so schwand auch nach und nach der Widerstand, der sich früher, besonders in älteren Kollegenkreisen, gegen die Gründung einer Kantorenschule geltend machte, und heute ist die Überzeugung allgemein, daß nur dann, wenn die Heranbildung des kantoralen Nachwuchses in einer mit staatlicher Autorität ausgestatteten Lehranstalt, die der Vereinsvorstand gegenwärtig mit großer Aussicht auf Erfolg anstrebt, stattfinden wird, auch die mannigfachen Schäden, an denen der Stand leidet, schwinden werden. Die Hebung des allgemeinen Bildungsniveaus muß mit der Förderung der sozialen und materiellen Lage Hand in Hand gehen, und darauf wird auch in Zukunft das Streben des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines“ gerichtet sein.



Der Vorstand des „Österr.-ungar. Cantoren-Vereines"

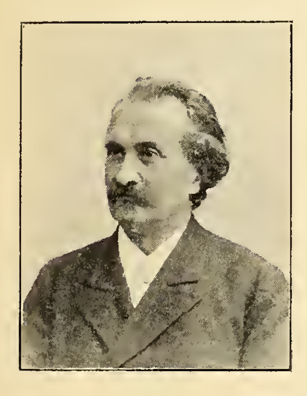




Das Leienen mit dem „Tropp“.

Von Oberkantor Josef Singer in Wien.

Derjenige jüdische Kantor, der auf wahrhafter Höhe seiner Amtsausübung steht, wird es sicherlich nicht dabei bewenden lassen, seine Vorträge lediglich korrekt oder effektvoll auszugestalten, sondern vielmehr ernstlich bemüht sein, die Wesenheit seines Amtes auch insofern gleichsam zu verwissenschaftlichen, daß er allen sich darbietenden amtlichen Geschehnissen, Vorkommnissen, Benennungen etc. auch meritorisch seine vollste Beachtung zuwendet. Eine solche, im allgemeinen vielleicht wenig bedeutsame, unserer Auffassung gemäß jedoch historisch wichtige und jedem jüdischen Kantor geläufige Bezeichnung ist die für die Kantilation des Wochenabschnittes, der Haftara, der Megillah und Echa allgemein bekannte technische Bezeichnung „mit oder ohne Tropp leienen“ während doch eigentlich „mit oder ohne Neginah leienen“ gemeint ist.



Weshalb wählten also unsere Altvordern die etwas fremdartige Bezeichnung „Tropp“?

Zur erschöpfenden Beantwortung dieser Frage müssen wir auf den Inhalt eines vor Jahren in der „Österr.-ung. Kantoren-Zeitung“ vom Schreiber dieser Zeilen veröffentlichten Aufsatzes: „Neumen und Neginoth“ hinweisen, allwo mit möglichster Ausführlichkeit die engen Beziehungen deklariert wurden, die

zwischen der musikalischen Wesenheit der heidnisch-christlichen Neumen und der jüdischen Neginoth obwalten.

Wer mit diesem allerdings etwas abseits liegenden Wesen der Neumen-Schrift nur einigermaßen vertraut ist, bei dem kann das Verständnis hiefür vorausgesetzt werden, daß die Neumen eine musikalische Aufzeichnung für gewisse strenggefügte Tonphrasen — also nicht einzelner Töne, sondern einer Tongruppe — darstellten, die auf dem letzten Vokale eines Wortes gesungen wurden. Dieselbe musikalische Aufgabe erfüllten aber und erfüllen noch heute unsere altehrwürdigen Neginoth beim jüdischen Gottesdienste. Diese musik-meritorische Ähnlichkeit fällt umsomehr ins Auge, als sogar die äußere Form einzelner Neumen eine geradezu auffallende Ähnlichkeit mit vielen Neginoth aufweist. Der Punctus gleicht unserem Rewiah, die Biwirgia dem Bipunctum, dem Munach und Rewia, der Tripunctus dem Segol, der Pes Podatus der Sarka, die Quillisma (das Tremolo) dem Schalscheles usw. Da nun, wie oben erwähnt, die Neumen wie die Neginoth ein und derselben musikalischen Wesenheit der musikalischen Bezeichnung einer gewissen Tongruppe oder Tonphrase dienstbar waren, so liegt der Beweis offenbar zutage, daß die beiden Benennungen eigentlich in einen Begriff zusammenfließen, daß demnach Neumen und Neginoth entschieden als die Vorläufer unserer heutigen Notenschrift zu erachten seien. Die Feststellung, ob die Neumen oder die Neginoth in die zeitlich ältere Rangstufe einzureihen wären, wollen wir hier außer acht lassen, wenngleich wir mannigfache Anhaltspunkte aus der Geschichte des uralten Synagogengesanges anführen könnten, die das höhere Alter der Neginah bekunden. [1])

So viel kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß zu Zeiten des jerusalemischen Tempels die Neginoth in Anwendung kamen, und zwar, wie wir aus dem Werke Schilté hagibborim ersehen, sollen die einzelnen Neginoth nicht für einzelne Töne, sondern — gleich den griechischen Neumen — ebenfalls für bestimmte Tonphrasen angewendet worden sein. Allerdings behaupten mehrere spätere Forscher auf diesem Gebiete, daß unsere in der Synagoge beim Thoravorlesen als Kantilation dienenden Neginoth mit jener der jerusalemitischen

---

[1]) Dieser interessante Nachweis soll an einer anderen Stelle erbracht werden.

Neginoth keine Sangesähnlichkeit, sondern im besten Falle nur eine äußere Form-Ähnlichkeit besitzen, während die Massorethen dieselben ausschließlich für die Regelung der Deklamation als Interpunktionsmittel feststellten. Aus der Mannigfaltigkeit dieser widerstrebenden Ansichten resultiert jedoch mit Bestimmtheit die Tatsache, daß die Neginoth als Mittel für eine allgemein festgefügte Lesart der betreffenden Worte und Sätze, demnach als Norm für die allgemeine Regelung der Kantilation schon während der jerusalemitischen Tempelperiode aufgestellt wurden, wie dieselbe noch heute in unseren Synagogen beim Vorlesen der Thora, Haftarah etc. zur Anwendung gelangt.

Diese Thoravorlesungen fanden aber auch, wie wir aus maßgebendster christlicher Quelle ersehen, bei Einrichtungen des neuen christlichen Gottesdienstes umfassendste Berücksichtigung. Der Musikhistoriker Dr. August Reismann erklärt unumwunden: „Bei den Juden war dem Stamme Levi mit dem Priesterdienste auch die Pflege der Tonkunst übertragen, und unter dem Klange der Harfen sangen sie die für die verschiedenen Festzeiten bestimmten, meist im Psalmenbuche enthaltenen Gesänge. Unstreitig wurde diese Einrichtung des jüdischen Gottesdienstes vor allem anderen einflußreich auf die Neugestaltung des Kultus, wie er sich allmählich in der emporblühenden christlichen Kirche ausbildete. Diese hatte zunächst keine selbständige Verfassung und keinen selbständigen Kultus, und beide wurden anfangs zumeist nach nationalen Bedürfnissen geregelt; doch bildete überall das Psalmenbuch die Grundlage der öffentlichen Gottesverehrung etc. Nach den apostolischen Konstitutionen mußte, wenn das Lesen aus der Bibel (also קריאת התורה) beendet war, der Vorsänger (also der חזן) einen Psalm anstimmen, und das Volk fiel erst beim letzten Vers mit dem Kyrie eleison mit ein etc."

Wir vermeinen nun sowohl aus streng jüdisch-konservativer Quelle (Schilté-hagibborim), als nach streng historisch-wissenschaftlichen Daten (Dr. Aug. Reißmann) den Beweis erbracht zu haben, daß sowohl im Tempel zu Jerusalem als auch am Beginne der christlichen Kirche nach gewissen festgestellten Tonzeichen auch die betreffenden Bibel- und Gebetstellen vorgetragen wurden. Das Lesen der Bibel beim christlichen Gottesdienste erfuhr erst später in der abendländischen Kirche eine Abänderung, als die römischen Bischöfe sich zu Päpsten erhoben und mit der äußeren Ausgestaltung des Christentums

auch eine Neugestaltung des christlichen Gottesdienstes — gewissermaßen als Protest gegen die in der Kirche immer noch festhaftenden jüdischen Bräuche — als unabweisbar erachteten. Ambrosius, von 374—397 n. Chr. Bischof von Mailand, hauptsächlich jedoch Papst Gregor I., 590 n. Chr., waren die Schöpfer jener neuen Gesangsstile, die nach ihnen als ambrosianischer und gregorianischer Kirchengesang benannt und allgemeine Annahme fanden. Geleitet von dem Bestreben, die äußere Form des jungchristlichen Gottesdienstes der Botmäßigkeit des Juden- und Heidentums ganz zu entledigen, wurden für die Kantilation neue Tongruppen aufgestellt, welche mit den einstigen Neumen-Tönen musikalisch in gar keinem Zusammenhange standen, jedoch, sonderbar genug, zumeist jüdisch-patriarchalische Bezeichnungen erhielten, wie z. B. der erste Ton hieß Adam, primus homo, der zweite Noe secundus, der dritte tertius Abraham. Allein, die neu aufgestellte gesangliche Verschiedenheit dünkte den damaligen geistlichen Machthabern noch immer nicht als genügend, um den ihnen nötig erscheinenden Berührungspunkt mit der einstigen Mutterreligion zu vernichten; auch die Benennung des neu aufgestellten Musik-Gattungsbegriffes mußte zumindest neuartig klingen, und so wurde fortan beim jugendlichen katholischen Gottesdienste nicht mehr nach Neumen und Neginoth sondern nach Tropen gesungen.

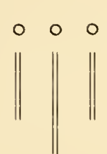
Geradezu rätselhaft erscheint es, daß auch die damalige Gottesdienst-Kantilation der Juden, bei der bekannten Abgeschlossenheit der letzteren gegen alles Fremdartige, sich dieser neuen unjüdischen Benennung sympathisch zuneigte. Wann, wo und weshalb auch das Judentum dieser unjüdischen Benennung (Tropp) das Bürgerrecht in seinen Synagogen verlieh, ist leider nirgends auffindbar[2]), doch steht es fest, daß die alten Juden nicht nur eine Mannigfaltigkeit des Tropp beim Vorlesen aus der Thora, Hafthara, Megiloth und Thillim-Sagen kannten, sondern sogar das Lernen im Talmud nach einer allgemein bekannten Singweise (Tropp) ausgeführt wurde. So gab es einen Schultropp (Synagogenkantilation) und einen Stubentropp (Singweise beim Talmudstudium), welch letzterer eine gewisse

[2]) Nur in dem im Jahre 1716—1718 von dem berühmten Metzer Chasen Schlome Chasen veröffentlichten, überaus interessanten hebräischen Werkchen ספר תעודת שלמה finden wir nachfolgende Notiz: וכשהחזן קורא בתורה לפעמים אינו קורא היטב בנגינות הטעמים שקורין טרא״פ בל״א.

heilig-religiöse Einwirkung nicht abgesprochen werden kann.

Professor Dr. Steinthal erzählt, er habe gelegentlich eines Besuches beim Bischof von Siam (Pallegoix), welcher ihm einige Stellen aus den heiligen pirniesischen Büchern vortrug, die Empfindung gewonnen, daß diese Vorleseweise unserem Synagogentropp sehr ähnlich sei. Professor Steinthal schreibt wörtlich weiter: „Die Erfinder des religiösen Vortrages waren die Buddhisten und die Juden, und derselbe begann mit dem Tropp.“

Was der hochverehrte, heimgegangene Philosoph mit dieser Redewendung meinte, ist unergründlich, doch steht es fest, daß nicht allein in den jüdischen Gotteshäusern seit vielen Jahrhunderten mit dem „Tropp“ geleient wird, sondern auch beim Talmudstudium wie beim Thilim-Sagen eine Singweise nach dem „Tropp“ zur Anwendung gelangt.







Abraham Jacob Lichtenstein,

der erste musikalisch gebildete Kantor der Berliner jüdischen Gemeinde. 1845—1880.

Von Hauptkantor und königl. Musikdirektor A. Friedmann-Berlin.

Als vor ungefähr 80 Jahren die Berliner jüdische Gemeinde den fortschrittlichen Ideen Moses Mendelssohns auch auf dem Gebiete des Synagogenkultus folgte, waren es die Männer Rabbinatsassessor Dr. Michael Sachs und Oberkantor Lichtenstein, welche auf den Gottesdienst in der hiesigen alten Synagoge veredelnd wirkten.



Während ersterer durch den Zauber seiner Sprache der Gemeinde das Gotteswort nahe brachte, suchte letzterer den hebräischen Gebeten durch seinen tief ergreifenden Gesang eine höhere Weihe zu verleihen. Nur Gesang ist es, der der Liturgie das Gepräge des Gottesdienstes gibt. Der Gesang, sagt Jellinek, „ist die Seele des Gebetes, er allein vermag uns zur feierlichen Andacht, zur Erhebung und Belebung zu entflammen, er hat die göttliche Macht, die Tiefen unseres Herzens aufzuwühlen, daß wir gerührt und ergriffen werden.“ So wollen wir in nachstehendem versuchen, die Bedeutung des Mannes zu schildern, dem die gütige Vorsehung die Gabe des Gesanges in besonders reichem Maße verliehen hat.

Abraham Jacob Lichtenstein wurde als jüngster von drei Brüdern in Preußisch-Friedland am 5. Sch'wat 1806 von hochachtbaren Eltern geboren. Seine Mutter war eine wegen ihrer

Frömmigkeit und Wohltätigkeit weit und breit berühmte Frau. Der kleine Jacob zeigte viel Talent zum Gesang, verließ noch im zarten Knabenalter stehend, 9 Jahre alt, sein Elternhaus und ging nach Königsberg in Preußen zu dem dortigen berühmten Chasan Chaim Leib Conrad, dem er als Sopranist treue Dienste leistete. Hier blieb Lichtenstein bis zu seinem 15. Lebensjahre und widmete sich nicht allein dem Gesang, sondern oblag auch eifrig hebräischen und musikalischen Studien. Besonders pflegte er das Geigenspiel. Infolge seiner tadellosen Führung erhielt der kleine Lichtenstein die Erlaubnis, an seinem Bar mizwah-Sabbat vorbeten zu dürfen und errang mit seiner gefühlvollen Sopranstimme und reichen Phantasie allgemeinen Beifall. Die männliche Stimmentwicklung Lichtensteins ging außergewöhnlich rasch vor sich, so daß wir ihn in seinem 16. Lebensjahre schon als Baß bei dem berühmten Glogauer Chasan Lowe sehen. Hier entwickelten sich seine gesanglichen Fähigkeiten und seine Stimme nahm an Umfang und Fülle zu. Von Glogau ging Lichtenstein nach Posen, hier wurde er Chasan der Bachurim-Chewra und hatte die Ehre, öfter vor Rabbi Akiba Eger vorzubeten. Lichtenstein verließ Posen, ging nach Frankfurt a. O., um bei dem dortigen Kantor Löwenhaim die Schechita zu erlernen. Von hier aus nahm Lichtenstein in Schwet a. O. die Stelle eines Kantors und Schächters an, blieb dort bis zum Jahre 1833 und folgte dann einem ehrenvolle Rufe als Kantor nach Stettin, wo er reichlich Gelegenheit hatte, seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern und zu vertiefen. Im Jahre 1834 heiratete Lichtenstein in Stettin die Tochter des hochgeachteten Lehrers Hirsch Reichart und lebte in glücklichster Ehe.

Lichtenstein war in den besten Stettiner Familien ein gern gesehener Gast. Besonders erfreute er sich der Gunst des berühmten Balladenkomponisten Dr. Carl Löwe. In den Orchesterkonzerten unter Leitung Löwes spielte Lichtenstein oft die erste Geige. Bei Oratorienaufführungen bedachte Löwe den Gemeindekantor mit Soli, die Lichtenstein zum Entzücken der Hörer sang. So wurde Lichtenstein der Liebling der Stettiner Gemeinde, und sein Ansehen im Gottesdienste steigerte sich vermöge seiner immensen Stimmittel und hervorragenden musikalischen Begabung mit jedem Sabbat. Es ist daher nicht zu verwundern, daß sein Ruf über diese Wirkungsstätte hinaus verbreitet wurde und er

zu den berühmtesten Kantoren seines Vaterlandes zählte. Auch in Berlin, der Residenz des Reiches, regte sich das Bedürfnis nach veredelndem Gottesdienste, denn die neue Zeit erheischte neue Erbauungsmittel. Der erste Schritt zur Neugestaltung der Verhältnisse in der Gemeindesynagoge (Heidereuter-Gasse) war die Berufung des oben erwähnten Dr. Michael Sachs aus Prag zum Rabbinatsassessor der jüdischen Gemeinde. Mit der Ankunft des Dr. M. Sachs in Berlin, so schreibt Professor Dr. Ludwig Geiger in seinem Buche „Geschichte der Juden in Berlin“, hielt es der Vorstand für seine Pflicht, würdige Einrichtungen im Gottesdienste zu treffen, die den Ansprüchen der Vorwärtsstrebenden genügen und die wahrhaft Frommen nicht verletzen sollten. Ein musikalisch gebildeter Chor sollte eingerichtet werden. Chor und Vorbeter sollten der ungeregelten Beteiligung der Gemeinde am Aussprechen der Gebete entgegenwirken, und die vielfachen Mißbräuche in dem Benehmen der Betenden sollten schwinden. Das, was Michael Sachs und der Vorstand wünschten, war bereits im Wiener Tempel durch Prediger Mannheimer und Sulzer eingeführt. „In Mannheimer, wie in dem neuen Tempel zu Wien“, äußert Grätz in seiner Geschichte der Juden, „umarmten sich Morgen- und Abendland. Als wären der Wiener Tempel und die Gemeinde von Anfang an dazu bestimmt gewesen, das Versöhnungswerk zwischen den alten und neuen Formen zu vollziehen, hatte sich für dieselben in Sulzer ein Sangeskünstler gefunden, der mit seinen reichen Stimmitteln den hebräischen Gebeten einen fast zauberhaften Ausdruck verlieh und den alten verschnörkelten Synagogengesang in seelenschmelzende Melodien umschuf“. In diesem Sinne wollte auch die Berliner Gemeinde mit Hilfe von Sachs einen zeitgemäßen Gottesdienst schaffen. Allein gegen die geplante Neuerung erhoben die Rabbinatsassessoren Oettinger und Rosenstein Widerspruch. Infolgedessen wendeten sich die Gemeindeältesten an Dr. Sachs, der seinen Standpunkt in einem Gutachten, betitelt „Vorsänger und Chor“ darlegte. „Der Vorbeter ist es auch, behauptet Sachs, der die einzelnen Beter zu einer Gemeinde verbindet und die Privatandacht derselben zu einer öffentlichen macht“. Sachs empfiehlt in seinem Gutachten den „Schir Zion“, in welchem Sulzer „die hergebrachten altjüdischen Weisen, das sogenannte Chasonus, kunstgerecht gestaltet hat, und in dem die neukomponierten Piecen wohlklingend und angemessen sind“.

Der musikalische Teil des Gottesdienstes in der Heidereutergasse entsprach wenig den Intentionen Sachs, der schon in Prag bei einem geregelten Gottesdienste amtierte. Ja, der Kultus lag damals, wie es Lewandowski in einem Aufsatz berichtete, sehr im argen. Das Bedürfnis nach Organisation machte sich durch das Auftreten Weintraubs in Berlin besonders fühlbar. H. Weintraub, der später berühmte Kantor der Königsberger Gemeinde und königlicher Musikdirektor, ging nämlich auf Kunstreisen. „Nachdem er", so schreibt Lewandowski in einem Artikel „Zwei Kantoren aus Alt-Berlin", „die jüdischen Gemeinden in Polen und Rußland im Fluge durchwandert und erobert hatte, erweiterte er seinen konzertierenden Sabbatkultus über die Grenzen seiner Heimat und kam nach vielen vortrefflichen Leistungen in den Gemeinden der Provinz Posen eines schönen Tages mit seinem singenden Orchester nach Berlin. Weintraub hatte nur eine Empfehlung, und zwar an L. J. Levinstein, sie genügte aber, um ihn der ganzen Gemeinde zuzuführen. Levinstein, Inhaber der ersten und größten Kattunfabrik in Europa, war ein sehr reicher und frommer Mann, von großem Einfluß, seltener Energie und von echt jüdischer Herzensgüte. Um der Gemeinde eine Probe von den vortrefflichen Leistungen Weintraubs vorzuführen, veranlaßte er ihn, in seiner Privatsynagoge vorzubeten. Noch heute ist mir der Eindruck, den ich durch das musterhafte Ensemble empfing, frisch und lebendig in der Erinnerung: Mordechai Perez, später Kantor in Kopenhagen, der Neffe Weintraubs, bis vor wenigen Jahren Kantor in Frankfurt a. M., und andere hochbegabte Mitglieder, voran die treuen, vortrefflich geschulten und schlagfertigen Sänger seiner Kapelle. Mit jeder Piece, die in der kleinen Synagoge des Lewinstein zum Vortrage kam, stieg die Begeisterung der Gemeinde, und ich muß bekennen, daß ich ähnliches von Juden nie gehört habe. Einzig in ihrer Art waren die Vorträge von Rossinischen Ouverturen, welche in unnachahmlicher Vollendung von diesen Menschenstimmen exekutiert worden sind; man war entzückt, begeistert, hingerissen. Die Empörung des Gemeindevorsängers Ascher Lion und die von seinem Standpunkte gerechte Entrüstung über Entweihung des öffentlichen Kultus, die vielfachen Intriguen, Schmähungen usw. haben es dennoch nicht verhindern können, daß Weintraub an zwei Sabbaten in der Gemeindesynagoge den Gottesdienst leitete. In den echt-jüdischen polnischen Phantasien hat sich Weintraub

vor Beginn des Freitagabendgottesdienstes auch als Violinist von der besten Seite empfohlen, und, ohne Virtuose zu sein, verstand er es, diesem Instrument die gemütvollsten Töne zu entlocken.

Mit diesen Konzertkulten begann aber auch für Berlin eine neue Aera. Ascher Lion, der Gemeindekantor, voller Neid über die Erfolge Weintraubs, hat seinen ganzen Einfluß geltend gemacht, um durch das chorische Element den Gottesdienst zu reorganisieren. 1840 ließ der Vorstand die Sulzer'sche Partitur aus Wien kommen. Mit dem Ankauf der Wiener Partitur hatte das große Werk, die Reorganisation des Gottesdienstes, begonnen. Der erste ernste Schritt zur Bildung eines Chores war getan. So mangelhaft das musikalische Verständnis des Ascher Lion auch gewesen ist, erkannte er dennoch, daß nach den glänzenden Erfolgen Weintraubs der neu zu bildende Chor nur dann auf die Teilnahme der Behörden und der Gemeinde rechnen könne, wenn seine Leistungen denen des Weintraub'schen Gesangsorchesters gleichen oder annähernd ähnlich sich entwickeln werden. Um das möglich zu machen, hatte Ascher Lion alle nur erdenklichen Mittel ersonnen. Sein erstes Vorhaben, dem Weintraub die besten Kräfte für den Berliner Chor wegzuschnappen, ist nur in einem Falle gelungen. Der Tenorist Mosche Mirkin blieb in Berlin. Diesem ersten Stein zum Bau folgten nach und nach die noch fehlenden Steine, und nach kurzer Zeit waren die Stimmen für ein gemischtes Doppelquartett beisammen. Nach vielen Monaten ernster Studien war der Chor genügsam eingeübt. Die Resultate unseres Fleißes — Lewandowski war damals der Dirigent — wurden in einem Freitagabend-Gottesdienst der Gemeinde zur Beurteilung vorgeführt, und ich mußte dem Chor das Zeugnis geben, daß er, in Rücksicht auf die Neuheit, gute Leistungen zu verzeichnen hatte. Die Gemeindebehörde, überzeugt von der Notwendigkeit, den Chorgesang beim Gottesdienst stabil zu machen und sichtlich von den Leistungen des Chores erfreut, gewährte die Mittel zur Besoldung eines ständigen Chorpersonals. Fortdauernder Fleiß, das Bemühen, gute und begabte Knabenstimmen zu gewinnen, die Erweiterung der Männerstimmen, hatten schon nach ganz kurzer Zeit dem Chor eine künstlerische Bedeutung verschafft. Es wurden bereits schwierige Piecen aus der Wiener Partitur geübt und trefflich ausgeführt."

Die zunehmende Schwäche Lions machte oft Vertretungen notwendig; Mirkin und Seelig Joseph, letzterer in der Schule des Aron Beer, des Vorgängers Lions, gebildeter Naturalist, taten dies nach besten Kräften. Allein die Leistungen der Vertreter genügten der Gemeinde durchaus nicht, und die Gemeinde drängte den Vorstand, neben dem Obervorsänger Ascher Lion einen zweiten Kantor etatsmäßig anzustellen. Es wurde eine zweite Kantorstelle geschaffen, und mehrere Bewerbungen gingen ein, darunter auch die des hier erwähnten Kantor Weintraub. Der Vorstand aber richtete sein Augenmerk auf Kantor Lichtenstein in Stettin, dem ein großer Ruf voranging. Im Januar 1843 erhielt Lichtenstein eine Berufung zu einem Probevortrag. Er folgte der ehrenvollen Aufforderung und sein Probevortrag fiel überaus glänzend aus. Seine hervorragenden Stimmittel wirkten sensationell, und wenn man dazu die Neuheit der Erscheinung bedenkt, so läßt sich begreifen, daß er Eindrücke überschwenglicher Art hervorrief. Um dem Leser die letzteren zu vergegenwärtigen, lasse ich hier Stellen eines Briefes, den Lewandowski an den Schwiegervater Lichtensteins schrieb, folgen:

„Herrn Reichart, Wohlgeboren, Stettin.

Außerordentliche Freude gewährt es mir, Ihnen mitteilen zu können, daß Ihr Herr Schwiegersohn, Herr A. J. Lichtenstein, mit dem größten Beifall der Welt hier am vergangenen Sonnabend vorgebetet hat. Die hiesige Gemeinde war sehr gespannt, den berühmten Mann, dessen Name in eines jeden Mund wohltönend widerhallt, in seiner ganzen Größe kennen zu lernen. Mit jedem Ton, den Herr Lichtenstein sang, steigerte sich das Entzücken des Publikums und bis nach ושמרו getrauten sich die Leute kaum zu atmen Am anderen Morgen war der Beifall grenzenlos. Der Vortrag wirkte tief in die Herzen der Leute und der שמע ישראל entlockte Tränen und ergriff sie alle mächtig. Man könnte sehr viel noch hierüber sagen. Es herrscht hier nur eine Meinung und eine Stimme, nämlich daß Herr Lichtenstein die besten Eigenschaften der drei größten Berliner Theatersänger in sich vereinige: Organ und Deutlichkeit von Bader, Zartheit im Gesang und Vortrag von Mantius, und Kraft und Fülle von Zschische. Das hiesige Kantorat wird ihm ohne Zweifel zuteil, und freue ich mich, Ihnen und Ihrer Familie hierzu gratulieren zu können. Ihr ergebenster

Louis Lewandowski."

Trotz dieses enormen Beifalles verzögerte sich die Anstellung Lichtensteins längere Zeit. Wie jede hervorragende Erscheinung neben Beifall und Anerkennung auch Neid und Mißgunst erweckt, so geschah es auch hier. Einige maßgebende Persönlichkeiten veranlaßten den Vorstand, wenn nicht zum Aufgeben seines Planes, doch zu längerem Bedenken. Um diesem Zustande ein Ende zu machen, schrieb ein angesehenes Mitglied der Gemeinde, Herr Lipmann Wolf, einen Brief an Lichtenstein, der folgenden Wortlaut hatte:

> „Wie ich gehört, geben sich die Synagogenvorsteher so viel wie möglich Mühe, beim Gemeindevorstand Ihre Sache zu betreiben, und es ist wohl nötig, daß Sie 1. ein Attest über Ihre musikalischen Kenntnisse von einem sehr achtbaren Meister, 2. ein Attest von einem achtbaren Rabbiner, daß sie so viele hebräische Kenntnisse besitzen, wie ein Chasan in einer großen Gemeinde nötig hat, einsenden."

Bezüglich eines musikalischen Zeugnisses wandte sich Lichtenstein an Dr. Carl Löwe, den bekannten Lieder- und Balladenkomponisten, dem er einige liturgische Gesänge vortrug. Der Gesang Lichtensteins wirkte geradezu begeisternd auf den Komponisten. Löwes Tochter schildert in der Zeitschrift „Hallelujah" unter dem Titel „Kantor Lichtenstein und Löwes Oratorium: „Das hohe Lied" den Besuch bei ihrem Vater ausführlich und erzählt darin: „Gleich anfangs hatte Papa den Vortragenden einigemale erstaunt angesehen, bis er ebenso wie die anderen Zuhörer sich in tiefe Gedanken verlor. Als der Gesang verklungen war, erhob er sich und ging, immer noch schweigend, an dem Sänger vorüber an sein Schreibpult. Bald aber wandte er sich nach dem Sänger um, und ihm einen versiegelten Brief überreichend, sagte er: „Nehmen Sie dies, lieber Lichtenstein. Geben Sie es in Berlin ab und ich will von Herzen wünschen, daß Sie die gute Stelle der dortigen Synagoge erhalten, denn ich wüßte nicht, wie ein Mitbewerber Sie übertreffen könnte. Ihr Gesang hat mich außerordentlich überrascht und einen Entschluß in mir zur Reife gebracht, den ich wohl lange Zeit gehegt, aber mir bis heute immer noch nicht ganz klar gemacht habe. Während Ihres Vortrages trat die ganze Herrlichkeit des „Hohen Liedes" vor meine Seele, dieses Gedichtes, von Gott selbst gemacht, wie Goethe sagt. Der Text liegt bereit da, trotzdem schob ich seine Komposition hinaus. Nun aber hat sich alles

in mir gestaltet. Wenn wir beide es erleben, so sollen Sie bald von dem Oratorium hören. Reisen Sie glücklich!“ Tief bewegt von seinem Gefühl der Dankbarkeit empfahl sich Herr Lichtenstein und noch längere Zeit drehte sich unsere Unterhaltung um seine Gesangsweise, wie sie an Glanz und Reichtum des Geistes uns fast noch nie vorgekommen war.“

Der Brief, den Löwe Kantor Lichtenstein für den Berliner Vorstand einhändigte, hatte folgenden Wortlaut:

„Der Kantor an der hiesigen israelitischen Gemeinde, Herr A. J. Lichtenstein, ist mir als ein sehr geschickter Mann im Gebiete der Musik vielfach bekannt geworden. Derselbe hat als erster Violinist seit einer Reihe von Jahren in dem Orchester des hiesigen Instrumentalvereines wie auch in den großen Konzerten fleißig und mit Sachkenntnis mitgewirkt. Er besitzt eine vorzüglich schöne Stimme, eine seltene Koloratur und schlägt einen herrlichen reinen Triller. Dabei kommt ihm für eine gelungene Ausführung seiner Gesänge ein wohlanständiges Äußere sehr zu Hilfe, so daß man mit wahrer Freude seinen Kunstleistungen zuhört. Auch hat derselbe ganz hübsch für seinen Zweck komponicrt. Dieses Zeugnis stelle ich auf Verlangen des Herrn Lichtenstein hiermit gern aus und spreche nur mein Bedauern aus, daß wir diesen gescheiten Mann möglicherweise entbehren sollen.

Stettin, den 22. Dezember 1844.

Dr. Loewe,
Musikdirektor, ordentliches Mitglied der Königl. Akademie der Künste in Berlin, Ritter des r. A. O.“

Dieser Brief Carl Loewes, ebenso ein Zeugnis über erworbene hebräische Kenntnisse, reichte Lichtenstein dem Vorstande der jüdischen Gemeinde zu Berlin ein und seine definitive Anstellung wurde beschlossen. Zu Peßach 1845 trat Lichtenstein als zweiter Kantor seine Stelle an und fungierte abwechselnd mit Ascher Lion. Letzterer konnte sich nicht lange neben Lichtenstein behaupten, er wurde bald pensioniert und Lichtenstein avancierte zum ersten Kantor. Mit den amtlichen Funktionen Lichtensteins kam frisches neues Leben in die kultuellen Verhältnisse der jüdischen Gemeinde zu Berlin. Seine imposante, nach Höhe und Tiefe gleich umfangreiche Stimme, seine korrekte Intonation, die kernigen Akzente in seinen Rezitativen, die scharfe und zugleich sangliche Aussprache der Worte, nament-

lich aber auch der mächtige Ausdruck in seinem Gesange, der sowohl durch seine wahrhaft fromme Empfindung, als auch durch die Lebhaftigkeit und Wärme seines Temperamentes erzeugt wurde, waren Anziehungsmittel, welche die Synagoge allsabbathlich mit andächtigen Zuhörern füllten und sogar Andersgläubige nach der Heidereuter-Synagoge lockten. Selbst die Direktoren der Singakademie, Grell und Rungenhagen, zählten oft zu den Zuhörern Lichtensteins. Die beiden Männer, Lichtenstein und Lewandowski, — eine ausführliche Biografie über den letzteren siehe meine Schrift „Der synagogale Gesang“ — beherrschten den musikalischen Teil des Gottesdienstes und ergänzten sich gegenseitig in ihrer Begabung und in ihren Leistungen. Lewandowski, ein durch und durch gebildeter Musiker, stellte seine schöpferische Kraft in den Dienst des damals noch spärlich gepflegten Synagogengesanges und komponierte sowohl Chorgesänge als auch Rezitative für den Kantor, und zwar gab er in den letzteren teils eigene Empfindungen, teils schrieb er dasjenige nieder, was er aus dem Munde Lichtensteins hörte. Die älteren Mitglieder unserer Gemeinde erinnern sich noch der Glanzpunkte des Lichtenstein’schen Gesanges, so vor allem des ושמרו an den Freitagabenden, das er teils genau nach Lewandowskis Komposition, teils improvisiert und jedesmal mit außerordentlicher Wirkung vortrug; besonders aber seiner Gesänge am heiligsten Tag des Jahres, am Jom Kippur, des Kol Nidre, der Hauptstücke des מוסף und נעילה. Bei dieser Gelegenheit sei eine Äußerung Sulzers über Lichtenstein wiedergegeben. Lichtenstein reiste nach Wien, um die Bekanntschaft des großen Reformators auf synagogal gesanglichem Gebiete zu machen. Nachdem Lichtenstein Sulzer einiges aus der Liturgie vorgetragen hatte, umarmte dieser seinen Gast und sprach die Worte: „Sie, lieber Kollege, hat Gott singen gelehrt.“

Fast fünf Dezennien verwaltete Lichtenstein das Vorbeteramt zur immer erneuten Freude der Gemeindemitglieder. Eines Tages wurde ihm die Ehre zuteil, zu einer Hoffestlichkeit unter König Friedrich Wilhelm IV. geladen zu werden, auf welchem Feste sich eine kleine interessante Szene abspielte. Neben Lichtenstein war auch Rabbiner Oettinger eingeladen. Die beiden Kultusbeamten konnten, um nicht gegen die Gesetze des Rituals zu verstoßen, nur Obst essen. Als sie über die

Weintrauben den üblichen Segensspruch sagten, bedeckten sie sich mit dem Samtkäppchen. Der König befragte den ebenfalls anwesenden Alexander von Humboldt über das eigentümliche Gebaren der beiden Männer, der jedoch ebensowenig Auskunft geben konnte, und mit der Absicht, von diesen selbst die Ursache ihres Benehmens zu hören, auf sie zuschritt. Die beiden Frommen konnten sich jedoch in ihren Gebeten nicht unterbrechen und es entstand eine kleine, erwartungsvolle Pause. Nach Beendigung des Gebetes gab Lichtenstein dem König die gewünschte Auskunft.

Lichtenstein war ein streng orthodoxer Jude, aber ein sehr humaner Mann und ausgezeichnet durch einen seltenen Wohltätigkeitssinn. Er war auch ein liebevoller Gatte und zärtlicher Vater. Sein Haus war Künstlern aller Konfessionen stets ein gastfreundliches und wurde in demselben so mancher „Künstlerabend" abgehalten, der ungewöhnliches musikalisches Interesse bot. In sein Haus kamen unter anderen die damals noch im Knabenalter stehenden Herren Professoren William Wolf und Fabian Rehfeld, die gegenwärtig bei der hiesigen Gemeinde in rühmlicher Weise als Chordirigenten amtieren.

Im Jahre 1859 feierte das Lichtensteinsche Ehepaar unter großer Teilnahme der Gemeinde das Fest der Silberhochzeit. 1876 konnte Lichtenstein in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag begehen, und 1877 blickte er auf eine 50jährige Amtstätigkeit zurück. Anläßlich dieses Jubiläums schrieb Lewandowski an Lichtenstein folgenden Brief:

„Herrn Obervorsänger A. J. Lichtenstein, Wohlgeb.

Werter Freund!

Eine freundliche Mitteilung brachte mir die Gewißheit, daß Sie heute vor 50 Jahren zum erstenmale als wohlbestallter Vorbeter und Vorsänger an den heiligen שלחן getreten sind. Ein halbes Säkulum! Wenn Sie diese Vergangenheit in der Erinnerung durchlaufen, welche eine Kette glücklicher und — wovon wohl kein Sterblicher verschont bleibt — auch trüber Ereignisse müssen heute vor Ihre Seele treten. Als hilfloses Kind in die Welt hinausgetrieben, hat Ihnen Gott durch die wunderbare Gabe des Gesanges ein Mittel verliehen, welches Sie vor bitterer Not nicht nur geschützt hat, nein, das sie in Stellung und Wirksamkeit geführt, die nur wenigen beschieden ist. Sie sind seit 31 Jahren Obervorsänger

in der größten und gebildetsten Gemeinde Deutschlands, in welcher Sie nach jüdischer Auffassung als שליח צבור alle Gebete der Gemeinde zu dem Einigen Gott vermitteln und emporsenden. Ueber Ihre Begabung und Leistung habe ich wohl nicht nötig zu sprechen; beide sind von je erkannt und bis auf den heutigen Tag anerkannt worden. Daß leider die materielle Ausbeute in keinem Verhältnis zu Ihren Leistungen steht, das, verehrter Freund, teilen Sie mit allen denen, die der Wissenschaft und der Kunst in treuer und reiner Hingabe ihr ganzes Leben gewidmet haben. Sie dürfen sich deshalb wohl beruhigen, und wenn es eine Genugtuung für manche Unbill gibt, so ist sie in den Worten: עד הנה עזרונו רחמיך ולא עזבונו חסדיך beseligend und beruhigend in menschenwürdigster Weise ausgedrückt. Was ich Ihnen in alter Treue, als Ausdruck meiner Teilnahme, entgegenbringe, ist in der Notenbeilage ausgesprochen. Dieses Gebet ist der Inbegriff all meiner Wünsche. Möge es Gott erhören und sie erfüllen zum Heile der Gemeinde, der Familie und zum Trost für diejenigen, die bei eintretender Verlegenheit und Not sich mit Zuversicht an Sie wenden.

Ihr

Lewandowski.

Schon 1870 gesellte sich dem Führer unter den deutschen Kantoren Arnold Marksohn aus der hiesigen Privatgemeinde „Schochere hattow“ zu. Kantor Marksohn s. A. war eine musikalisch tief beanlagte Natur. Durch seine große Stimme, reiche Phantasie und edle Gesangsweise gewann er die Herzen der Beter. Lichtenstein und Marksohn pflegten kollegiale Geselligkeit und spielten oft zusammen Violinduette. So oft Marksohn am Sabbat vorbetete, erfreute er die Gemeinde mit den populär gewordenen Lichtensteinschen Melodien. Wahrlich, der Kantor ehrt sich selber, wenn er an der Stätte, an der ein Lichtenstein amtierte, dessen Melodien zum Vortrag bringt. Bei dieser Gelegenheit sei dem Vorstand der jüdischen Gemeinde öffentlicher Dank für den käuflich erworbenen musikalischen Nachlaß Lichtensteins ausgesprochen.

Im Jahre 1888 verlor Lichtenstein seine treue Lebensgefährtin und von diesem Schlage her datierte sein körperlicher Rückgang. Am 3. Februar 1880 hauchte Lichtenstein bei vollem, klarem Bewußtsein, umgeben von seinen zärtlich liebenden Kindern

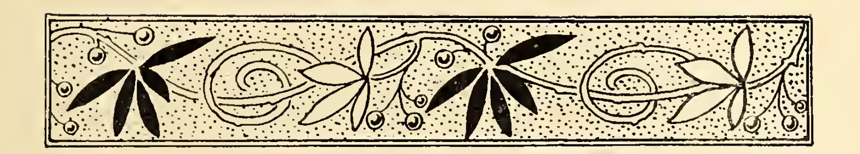
und Enkeln, das שמע ישראל mit kräftiger Stimme intonierend, seinen edlen Geist aus; der liederreiche Mund, der Tausende für das Gotteswort begeistert hatte, verstummte für immer. Die Hiobsbotschaft erweckte in der Hauptstadt des deutschen Reiches überall die größte Trauer. Die sämtlichen hier erscheinenden Tagesblätter brachten Nekrologe über den rühmlichst bekannten Oberkantor der jüdischen Gemeinde. Auch der Vorstand der Alten Synagoge gab in einem warm empfundenen Nachruf seinem Schmerze über den Verlust des hervorragenden Mannes beredten Ausdruck.

Am Freitag, den 6. Februar, fand die Beerdigung des verewigten Sangmeisters unter einer Teilnahme statt, wie sie größer nicht gedacht werden kann. Die ganze Gemeinde war erschienen, um ihrem würdigen Vorbeter die letzte Ehre zu erweisen. Musikdirektor Lewandowski, der mit dem Verstorbenen Leid und Freud im Leben geteilt, leitete die Trauergesänge. Unter großer Rührung stimmte der Chor das Lewandowskische כי לא תעזוב an. Nachdem die weihevollen Akkorde verklungen waren, hielt Herr Rabbiner Dr. Ungerleider einen tief ergreifenden Nachruf. Sodann wurde der Sarg unter den Klängen des Lewandowskischen שובי נפשי zu Grabe getragen.

So tritt uns in diesem Aufsatz die Gestalt desjenigen Kantors der Berliner Gemeinde entgegen, dessen Amtsantritt eine neue Aera in den kultuellen Verhältnissen dieser Gemeinde bedeutete. Und wenn sich später ein Geschichtsforscher dieses Stoffes bemächtigen wird, so wird er auch mit Ehrfurcht und Anerkennung den Namen nennen:

Abraham Jacob Lichtenstein.





Einigkeit ist Macht.

Von Oberkantor Professor Adolf L a z a r u s - Budapest.

Die Mängel des Kantorenstandes im allgemeinen, wie im besonderen zu besprechen, heißt: Eulen nach Athen tragen. Dennoch kann dieser Gegenstand nicht oft genug behandelt werden, und selbst in einer Festschrift darf man nicht verschweigen, daß unserem Stande Mängel anhaften, deren Beseitigung ein frommer Wunsch und eine starke Sehnsucht Aller ist, die es mit uns gut meinen. Diese Mängel liegen so offenkundig zutage und treten so häufig hervor, daß man glauben sollte, jeder Einzelne empfinde die Pflicht, sein Möglichstes aufzubieten, um da schnelle Abhilfe zu schaffen. Wie oft wurde schon in öffentlichen, oder den Interessenten privat zugestellten Aufrufen die mahnende Stimme erhoben, aber sie verhallte immer resultatlos, und der alte Zustand ist bis heute unverändert. Nur das vollständige Fehlen des Zusammengehörigkeitsgefühls kann eine so andauernde und zähe Lethargie erklären, die dem Einzelnen zum Schaden, dem ganzen Stande zum Nachteile gereichen muß. Als Hauptfehler ist es zu betrachten, daß in Österreich-Ungarn wohl Rabbiner- und Lehrerseminarien, aber keine öffentlichen K a n t o r e n - B i l d u n g s - A n s t a l t e n bestehen, die sicherlich nicht minder notwendig wären. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß bei den



Berufsgenossen so wenig Standesbewußtsein anzutreffen ist. Daher gibt es auch so viel Stellenwechsel, so viele Klagen seitens der Gemeinden wie der Angestellten.

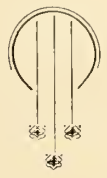
Die fehlende Ausbildung muß aber mit der Zeit in peinlichster Weise fühlbar werden. Der moderne Vorbeter in einem geregelten Gottesdienste hat die Aufgabe, die Zuhörer zur Andacht zu stimmen. Diese Wirkung kann er nur durch einen ernsten und weihevollen Vortrag erzielen, nicht aber durch unwürdige Kunststückchen, mit denen er die Aufmerksamkeit der Zuhörer von der heiligen Sache ab- und seiner Person zuwendet. Wären unsere Vorbeter in diesem Geiste gebildet, so hätte es nicht vorkommen können, daß die zur Andacht Versammelten so der Weihe des Ortes vergessen konnten, im Tempel mit Applaus und Hochrufen ihre Bewunderung für die Gesangsmanier eines Vorbeters kundzugeben.

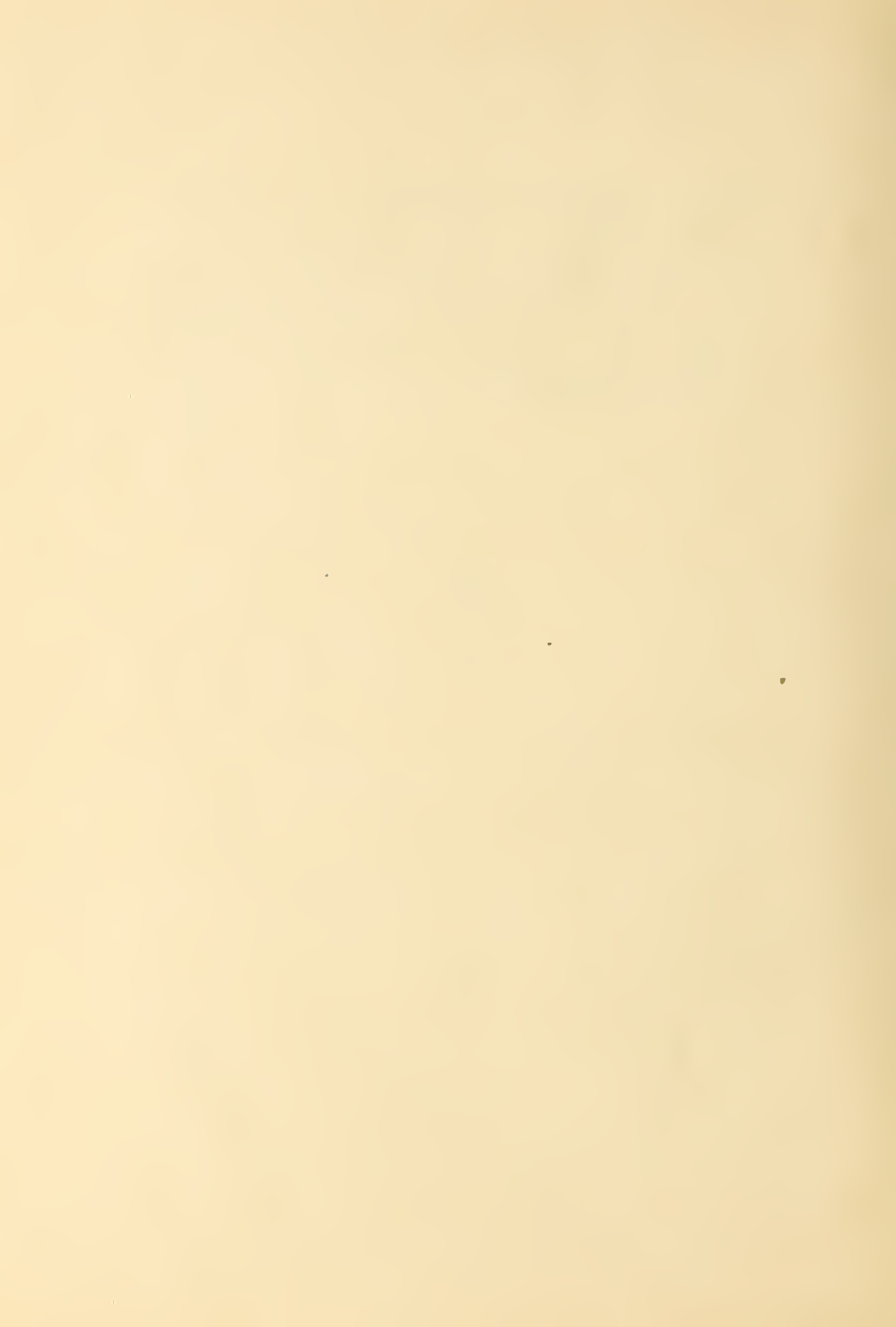
Es ist von höchster Wichtigkeit, daß der Vorbeter jene Eigenschaften und Vorzüge besitze, wie sie unsere Weisen gefordert haben. Außer einem lauteren Charakter, Verständnis der hebräischen Sprache, richtige Aussprache und Betonung, gründliches liturgisches Wissen, und in Tempeln mit Orgeln musikalische Kenntnisse, reine Intonation und Modulationsfähigkeit, damit die Gebete nicht zu oft durch Kadenzieren unterbrochen werden. Die häufige Anwendung von Falsettönen, allzuviel Pianosingen, gehören nicht in ein Gotteshaus: das Gebet entbehrt so der Wahrheit und Würde; denn im Gottesdienste hat nicht die Gesangskunst als solche zu herrschen und um ihrer selbst willen zu glänzen, und es muß alles auf den Effekt Zielende vermieden werden. Je einfacher und wahrer der Vortrag ist, um so sicherer wird er auf die Zuhörer wirken und Andacht erwecken.

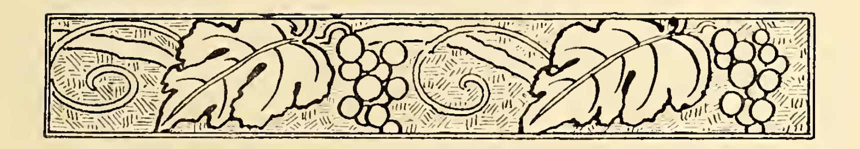
Erschwert wird die Erreichung dieses Zieles durch unsere Gebetordnung. Bei dem Mangel an Zeit, bei der fast allgemeinen Unkenntnis der hebräischen Sprache, bei der verminderten Frömmigkeit müßten entsprechende Veränderungen nach dieser Richtung hin getroffen werden. Kein Gottesdienst, außer dem an den hohen Festtagen, dürfte länger als eine Stunde dauern und er sollte — in größeren Gemeinden, wo entsprechendes Hilfspersonal ist — zu verschiedenen Tageszeiten wiederholt werden, um auch den breitesten Schichten Gelegenheit zur Beteiligung am öffentlichen Gottesdienste zu geben. Gebete, die für die ganze Gemeinde berechnet sind, müßten mit den traditionellen

Melodien, mit obligater Orgelbegleitung, unisono vorzutragen sein, damit die Zuhörer auch aktiv am Gottesdienste teilnehmen.

Wo es Reformen und Verbesserungen gilt, haben Einzelne natürlich keine Macht. Wir wollen hoffen, daß es, trotzdem wiederholte Versuche fehlgeschlagen sind, dennoch gelingen wird, eine organisierte, starke und imponierende Vereinigung zu schaffen, um die verschiedenen Mängel zu bekämpfen und zu beheben. Das ernste Streben der vereinten Kräfte wird dann gewiß von Erfolg belohnt sein.



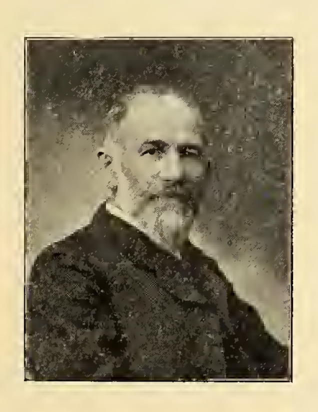




Die kantorale Ausbildung in den jüdischen Seminarien.

Von I. Kantor Emanuel Kirschner-München.

Von Jahr zu Jahr mehren sich die Klagen über einen fühlbaren Mangel an seminaristisch gebildeten, zugleich aber auch tüchtigen, wohlgeschulten Vorbetern. Diese Klagen werden nicht verstummen, ja, sie werden sich zu schwerwiegenden Anklagen verdichten, so lange wir uns nicht endlich einmal aufraffen, den Ursachen nachzuspüren, welche die in so vielen Fällen tatsächlich vorhandene Minderwertigkeit der kantoralen Leistungen herbeiführen, wenn wir nicht Mittel und Wege suchen und finden zur Beseitigung der offenbaren Mängel und Schäden in der modernen kantoralen Ausbildung.



Auch wenn in den Seminarien, die schon vor Jahrzehnten in ihren Lehrplan die Heranbildung von Vorbetern aufgenommen haben, das Menschenmögliche geleistet würde — — die völlig veränderten Zeitverhältnisse, die anders geartete Erziehung unserer modernen Jugend in religiöser Hinsicht und andere noch zu besprechende Schwierigkeiten, sie fordern gebieterisch eine durchgreifende Reform sowohl in der methodischen Anordnung, Darreichung und Verarbeitung des Lehrstoffes, als auch in einer den praktischen Anforderungen besser entsprechenden Feststellung des Lehrziels.

Für die Unzulänglichkeit der im Seminar erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten sprechen eine deutliche Sprache die in den letzten Jahren als Rettungsanker eingerichteten Ferienkurse, die aber, bei aller Anerkennung dessen, was die Leiter in wenigen Wochen zu bieten im Stande sind, günstigen Falles nur den Wert mangelhaften Flickwerks beanspruchen dürfen.

Diese Zeilen sollen nicht nur die Wurzeln des Uebels aufdecken, wie und wo ich sie erblicke, sie sollen auch den Weg andeuten, der vielleicht geeignet wäre, eine Gesundung der augenblicklich herrschenden unerfreulichen Zustände herbeizuführen.

Von einem modernen Kantor, der größten wie der kleinsten Gemeinde, wird heutigen Tages verlangt, neben einem entsprechenden Maß an hebräischem Wissen, an allgemeiner und musikalischer Bildung, ein wohlklingendes Organ, dessen mehr oder minder künstlerische Behandlung und völlige Vertrautheit mit den Vortragsweisen der Liturgie des ganzen Jahres.

Wie sieht es nun in den Seminarien aus mit der Weckung und Pflege des Tonsinns, mit einer rationellen Tonbildung, mit der Entwicklung und Vervollkommnung der Singstimme, desjenigen Instrumentes, mit dessen Beschaffenheit, Behandlung und Widerstandskraft die Existenz-Bedingungen des zukünftigen Kantors unlöslich verknüpft sind?

Wenn ich sage, von dieser hehren Künste Hauch werden die Seminaristen wenig berührt, so stütze ich mich einerseits auf Erfahrungen, die ich in dieser Hinsicht während meiner Studienzeit im Berliner Seminar unter Meister Lewandowski, dem genialen, unerreichten Synagogen-Komponisten, machen mußte, anderseits auf Beobachtungen, die mir zahlreiche Kollegen, hervorgegangen aus anderen Bildungsanstalten, darboten.

Ich übersehe durchaus nicht die großen Schwierigkeiten, die selbst dem erfahrensten Gesangspädagogen bei seiner Tätigkeit in einer Lehrerbildungsanstalt gegenübertreten. Ist doch die körperliche Entwicklung bei vielen Kandidaten während des grösseren Teils ihrer Studienzeit noch nicht abgeschlossen. Insbesondere gilt dies von dem Uebergang der Knabenstimme in die männliche, bekannt unter dem Namen Mutierungsperiode, ein krankhafter Zustand, der bis zum 18. Lebensjahre, mitunter auch darüber hinaus, zu dauern pflegt. In dieser Zeit sollten die Stimmen entweder völlig geschont oder mit größter Vorsicht

und Sachkenntnis behandelt werden. Aber anstatt einer sach- und fachgemäßen Unterweisung, die, weit entfernt von gedankenlosem Schematismus, ganz individuell erfolgen müßte, bekommt der Seminarist irgend ein Hilfsbuch in die Hand, und nun wird losgesungen, unbeschwert von der Kenntnis über Atemführung, Tonansatz, Ausnützung der Resonanzräume, unbekümmert darum, ob er kehlige, gaumige oder nasale Töne produziert.

Unter solchen Umständen wäre man fast geneigt das als Vorzug zu preisen, was bei zielbewußter, Erfolg versprechender Leitung als Kalamität bezeichnet werden müßte, nämlich die für das Gesangsstudium zur Verfügung stehende geringe Zeit von zwei Wochenstunden, nota bene bei Kombinierung der drei Seminarklassen, wie dies zu meiner Zeit üblich war.

Wohl dem Seminarzöglinge, der weise Zurückhaltung genug besitzt, um der naheliegenden Gefahr einer Schädigung seines jugendlichen, empfindlichen Organs zu entgehen, um den Keim zu einem vorzeitigen Ruin seines Stimmaterials durch unzeitgemäßen Eifer von sich fernzuhalten, dem schon so manch vielversprechendes Talent zum Opfer gefallen ist. Man halte mir nicht die Tatsache entgegen, daß namhafte Kantoren aus den Bildungsanstalten hervorgegangen seien, die in ihren Stellungen zur Zufriedenheit ihrer Gemeinden wirken und schaffen. All diese Kantoren, sofern sie nicht Sonnenkinder des Schicksals sind und waren, auf die der Psalmvers anzuwenden wäre: „jitten lijdido scheno“, alle diese Kantoren, sage ich, haben ihre stimmliche Ausbildung nicht im Seminar erhalten, sodern außerhalb desselben auf privatem Wege oder in Konservatorien. Erst nach abgelegtem Lehrexamen konnten sie sich regelrechten Stimmstudien widmen, die dann auch bei intelligenten, strebsamen Kandidaten von schönen Erfolgen begleitet waren.

Und wie sieht es in den Seminarien aus mit der Aneignung der liturgischen Vortragsweisen, mit der Beherrschung des Chasonus? Schon die mangelhafte Grundlage in stimmtechnischer Beziehung, die viel zu knapp bemessene Unterrichts- und Übungszeit, sie schließen auf diesem weiten Studiengebiete die künstlerisch erfolgreiche Tätigkeit nahezu aus.

Dazu gesellt sich aber bei unserer jüngeren Generation ein Umstand, der nicht minder hemmend und erschwerend in die Wagschale fällt. Früher, als in allen jüdischen Häusern die Betätigung religiösen Lebens lebhaft pulsierte, als das jüdische

Kind die Übung der vorgeschriebenen Bräuche und Satzungen nicht nur theoretisch erlernte, sondern, was viel wichtiger ist, auch praktisch erlebte — da war der Gesang noch heimisch in Jakobs Zelten, allerdings fast ausschließlich im Dienste des Kultus.

Im trauten Familienkreise leitete der Vater seine Angehörigen an zu reger Beteiligung bei den Semiros-Gesängen, unter seiner Führung und Aufsicht wurde der Knabe angehalten zum Besuche des Gottesdienstes an Werktagen, Sabbaten und Festtagen, und unversehens hatte der heranwachsende Jüngling einen unverlierbaren Schatz häuslicher und synagogaler Vortragsweisen erworben, so daß mit Fug und Recht von vielen Gemeinden gesagt werden konnte, in ihnen sei jeder Ständer ein Chasen.

Die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart haben nach dieser Richtung hin einen tief beklagenswerten Umschwung herbeigeführt. Der Seminarlehrer darf bei dem weitaus größten Teile der modernen Jugend so gut wie nichts mehr voraussetzen, weil sie dem Ritus, dem liturgischen Gesange fremd gegenübersteht. Da bleibt schließlich nichts anderes übrig, als den zukünftigen Chasanim die Liturgie einiger Hauptgottesdienste nach Noten einzudrillen, eine Lehrmethode, die eher geeignet ist, die Phantasie zu ertöten als zu befruchten. Das freie Rezitativ, das „Sagen“, d. h. jene in den Grundrissen, in den charakteristischen Intervallenfortschreitungen gegebene Vortragsart, der im freien Fluge erst der Chasan seine persönliche Note aufprägt, sie wird in den Bildungsstätten für Kantoren vergeblich gesucht. Und doch bildet gerade dieses „Sagen“, das richtige Setzen des Wortes, seine zutreffende musikalische Illustrierung, den Prüfstein für die größere oder geringere Meisterschaft des Chasans. Die Kunst, eine durch Text und Situation bedingte Stimmung hervorzurufen, sie festzuhalten und auf die Hörer zu übertragen, sie wird nicht mehr gepflegt, trotzdem alles andere eher und leichter erlernt werden kann, als gerade diese Kunst.

Tritt nun der unvollständig ausgerüstete junge Kantor sein neues Amt an, dann kommen ihm nur zu bald die vielen, klaffenden Lücken zum beängstigenden Bewußtsein.

Malchijos, sichronos, w'schofros, Joz'ros, Selichos, Jom Kippur Koton, Minchah von Schabbos und viele andere Rezitationen machen dem Neuling viel mehr zu schaffen, als die Gebete mit getragenem Gesangsstil, weil jene durch unausgesetzte Übung in Fleisch und Blut übergegangen sein müssen, weil sie,

von Noten und nach Noten gesungen, einfach ungenießbar sind, und weil sie den Baale tefilloh, den im liturgischen Gesang bewanderten Laien, die meisten Angriffspunkte bieten zu kränkender, verletzender Kritik.

Diesen Mängeln kann nur gesteuert werden durch ein längeres, intensives und rationelles Studium. Ein solches läßt sich aber in wünschenswertem Umfange nicht einfügen in den Lehrplan einer Lehrerbildungsanstalt, deren vornehmste Aufgabe in der Heranbildung von Lehrern besteht. Allein, wenn beträchtliche Mittel vorhanden sind, um die Gemeinden mit tüchtigen Lehrkräften zu versorgen, wenn für Wohlfahrtseinrichtungen der Opfersinn in der Judenheit schier unerschöpflich ist, sollte wohl da ein Appell ungehört verhallen, der darauf abzielt, den Kantorenstand zu heben durch allseitige und vollwertige Ausbildung? Liegt diese Bestrebung denn nicht auch im wohlverstandenen Interesse der Gemeinden?

Darum hoffen wir zuversichtlich, die Gemeinden werden der heiligen Pflicht sich nicht entziehen, wie für Thora und Gemilus chassodim, auch für Awodah, für eine würdige Ausgestaltung des Gottesdienstes, selbst in der kleinsten Gemeinde, durch Heranbildung tüchtiger Kantoren Sorge zu tragen. Zudem erfordert die Erfüllung dieses Wunsches, von dem ernst denkende Kantoren beseelt sind, durchaus nicht übermäßige Opfer an materiellen Mitteln, wenn der Plan, wie er ausgedacht ist, zur Ausführung gelangt.

Es würde sich darum handeln, dem stimmbegabten Seminaristen, der Lust und Liebe für den Kantorenberuf an den Tag legt, der die Lehrerbildungsanstalt absolviert hat, die Möglichkeit zu bieten, zunächst noch ein weiteres Jahr in einer Anstalt, die lediglich Kantoren-Ausbildung bezweckt, sein Wissen und Können zu ergänzen und zu vervollkommnen. Eine solche Anstalt ließe sich unschwer einem bereits bestehenden Lehrerseminar angliedern.

Walteten in dieser fachmännisch erprobte, pädagogisch geschulte, vorbildlich wirkende Lehrkräfte ihres Amtes mit Begeisterung und Hingebung — gar bald würden die Klagen verstummen über den Mangel an tüchtigen, wohlgeschulten Vorbetern, gar bald würde ein Nachwuchs erstehen, dem Judentum zu gedeihlicher Förderung, den Gemeinden zum Segen und dem Kantorenstande zu allgemeiner Anerkennung und zur Zierde.

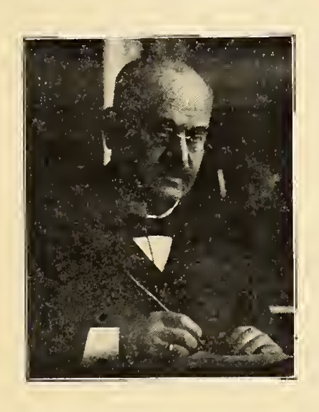




Zur Hebung des musikalischen Geschmacks in der Synagoge.

Von M. Henle-Hamburg.

In seiner mit vielem Fleiß gearbeiteten Schrift „Die Entwicklung der synagogalen Liturgie bis nach der Reformation des 19. Jahrhunderts“ kommt der Oberkantor in Odessa, Minkowsky, S. 55, zu dem Resultate: „Man braucht kein Pessimist zu sein, um der synagogalen Musik im Westen den totalen Verfall prophezeien zu können, wenn nicht eine andere Reform, im Geiste der Religion und Tradition, auf orientalischem Boden unternommen wird.“ Minkowsky macht unbegreiflicher Weise die Emanzipation der Juden für den von ihm vorausgesagten Verfall des Synagogengesanges verantwortlich und hält es für unsere Pflicht, „eine universelle Liturgie, auf religiösen und nationalen Prinzipien aufgebaut, für die Synagoge zu schaffen.“ Er legt den Schwerpunkt der Synagogenmusik auf das Chasonus.



Im Gegensatz dazu hat unser Altmeister Sulzer das Heilmittel zur Synagogengesangveredlung in dem Chorgesang erkannt; er sagte: „Das Institut des Chorgesangs in der Synagoge hat sich als ein heilsames, segensreiches bewährt und ist ein konsolidiertes, nationales Institut geworden.“ Es soll hier weder für die eine noch für die andere Ansicht Partei genommen werden,

aber wir sehen aus diesen beiden Aussprüchen von hervorragenden Fachgenossen, wie weit der Geschmack in prinzipiellen Fragen der Synagogenmusik auseinandergeht. Und wenn wir horchen auf die Geschmacksäußerungen der vielköpfigen Kritiker und Kritikaster, so sehen wir die mannigfaltigsten Wünsche und Geschmacksrichtungen zutage treten. Hier wird zu viel gesungen, dort vermißt man die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes; hier geht es zu rasch, dort zu langsam; hier ist der Gottesdienst zu „polnisch“, dort zu modern; hier ruft man nach Gemeindegesang, dort tadelt man das Mitsingen der Gemeinde; hier wünscht man mehr Abwechslung in den Gesängen, dort will man nur die alten, gewohnten Melodien hören; hier schwärmt man für die seichten Oper- und Tanzmelodien, dort werden die Steiger nicht rein genug vorgetragen; hier wird der protestantische Choral bevorzugt, dort werden alle deutschen Gesänge verpönt; hier singt der Kantor zu konzertmäßig, dort tadelt man die mangelhafte künstlerische Schulung desselben, usw. Solche Kundgebungen von Geschmacksrichtungen lassen sich unbegrenzt erweitern.

Wie auf allen Gebieten so haben auch auf dem der musikalischen Kunst im allgemeinen verschiedene Standpunkte im Geschmack, selbst divergierender Richtungen, wohl ihre Berechtigung, und in diesem Sinne hat das Wort: „Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten“, seine Giltigkeit. Es wird daher in der Wertschätzung verschiedener Kunstrichtungen bei objektiver Anschauung ein wesentlicher Unterschied nicht gemacht werden können. Wenn sich hier eine Vorliebe für einzelne Komponisten oder Kunstgattungen zeigt, wenn sich der eine für Mozart’sche, der andere für Beethoven’sche und wieder andere für Wagner’sche Musik begeistern; wenn hier der geistlichen, dort der weltlichen Musik, wenn hier der Gesangsmusik, dort der Instrumentalmusik der Vorzug gegeben wird, so sind das Geschmacksrichtungen, über welche sich nicht streiten läßt.

Und dennoch ist man berechtigt, einerseits von Geschmacksverirrungen und andererseits von verfeinertem Geschmack zu sprechen. Als Maßstab für eine solche Unterscheidung ist das Ergebnis der Ästhetik zu betrachten. Die Geschichte der Ästhetik zeigt uns freilich, daß der Begriff des Schönen schwankend ist, daß er zu verschiedenen Zeiten auch verschiedene Definitionen erfahren hat. Es würde uns zu weit führen, die philosophischen

Systeme über Ästhetik von Plato über Kant und Hegel bis zu Hartmann und Herbart hier klarzulegen; so viel steht fest, daß der Kunstgenuß, oder die Wirkung des Schönen auf den Menschen einen zwiefachen Weg nimmt: Er berührt nicht nur die sinnliche Wahrnehmung, sondern durchläuft auch den denkenden Geist. Um bei der musikalischen Kunst zu bleiben, so sagt Hanslik: „In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen.“ Freilich müssen wir sie auch sprechen und verstehen lernen! Man spricht von „musikalischen Gedanken“ im Gegensatz zu leeren Phrasen, musikalischen Redensarten, Tongeklimper.

Es ist daher ein schaffender Geist, der uns Kunstgebilde vorführt, und nur der nachschaffende Geist kann diese Gebilde als Kunstwerke verstehen und genießen. Je höher daher die Kultur des Geisteslebens, desto feiner und empfindlicher wird der künstlerische, also auch der musikalische Geschmack des Menschen sein. Während bei den Naturvölkern die rohe Gewalt, die Kraft, die Fülle und die die äußeren Sinne gefangen nehmenden Gebilde imponieren, haben die Kulturvölker ihren Geschmack dahin verfeinert, daß sie in den Formen der Kunst nicht nur äußeres harmonisches Wohlgefallen, sondern auch einen geistigen Inhalt suchen. Darum wird die Geschmacksrichtung auf allen Gebieten der Kunst sich eng an die jeweilige Kulturstufe und an das Geistesleben der Menschen anschließen. Ein Volk, ein Geschlecht oder auch ein Individuum, welches verweichlicht und versinnlicht ist, wird nur Gefallen finden an weichlicher, sinnlicher Musik; Religiosität erzeugt Liebe für religiöse Musik; der ernste, grübelnde Geist sucht in der Musik Tiefe und Reichtum der künstlerischen Gedanken; die Heiterkeit und der Frohsinn verschmähen das Seriöse.

Aus all diesen Andeutungen geht hervor, daß sich über den Geschmack wohl „nicht streiten läßt“, daß er aber veränderlich ist und daher beeinflußt, gebildet werden kann. In dieser Erkenntnis ist man bemüht, den ästhetischen Sinn zu heben, das Volk zur Kunst zu erziehen, weil man von der Veredlung des Geschmacks und von der Erziehung zum Schönen eine Rückwirkung auf die Veredlung des Seelenlebens des Menschen erwartet, und der Volksmund sagt sehr treffend: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder.“

In der Tat hat man zu allen Zeiten den wohltätigen Einfluß der Kunst, speziell der Musik, auf die Gesinnung und das Seelenleben der Menschen erkannt, und insbesondere wurde das religiöse Leben durch Musik getragen und gehoben. Es ist bekannt, daß die Musik, der Gesang von den gottesdienstlichen wie den häuslichen religiösen Übungen und Einrichtungen der Juden nicht zu trennen ist und daß dieser Kunst ein weiter Spielraum in den Tempeln und Synagogen eingeräumt worden ist. Und doch (oder vielleicht gerade deshalb) ist in den wechselnden Epochen, neben hervorragenden Leistungen, immer wieder Klage geführt worden über zeitweise Verwahrlosung der Synagogenmusik, Klage über schlechten Geschmack, der sich in dem Synagogengesang bemerkbar gemacht hat. Vor allem tauchte immer wieder der Vorwurf auf, daß nicht genug an den herkömmlichen traditionellen Melodien festgehalten worden ist, daß profane Melodien aus den die Juden umgebenden Völkerschaften, aus Volks- und Kirchenliedern, aus Opern, Tanzliedern usw. in die Synagoge eingedrungen sind.

Woher kam es, daß dieser Uebelstand sich immer wieder bemerkbar gemacht hat? William Wolff meint in seiner Vorrede zu „Auswahl hebräischer Melodien“ (S. 6): „Wenn man bedenkt, daß die Vorschriften des Kultus den Juden zweimal des Tages in das Gotteshaus riefen, während sie andererseits das häusliche Leben mit einer Menge von religiösen Zeremonien und Gebetsprüchen erfüllten, so wird es begreiflich, daß jene zwei Quellen schließlich zu einer einzigen zusammenflossen..., daß der Tempel sein zweites Haus, das Haus sein zweiter Tempel wurde. So übertrugen sich die Stimmungen des einen Orts auf den andern.“ Und in ähnlicher Weise sucht er den Verfall des Synagogengesangs zu erklären, der durch das Meschorerimwesen herbeigeführt worden ist. Seite 6 heißt es: „Aber eine noch merkwürdigere Abirrung entstand zu der Zeit..., in welcher Haydn die Instrumentalmusik ins Leben rief, in welcher er seine prächtigen, frohbelebten Symphonien schuf.... Gar lebhaft war die Lust an der neuen Musikart und der Drang, dieses hübsche Instrumentenspiel in den Schmuck des Gottesdienstes mit hineinzuziehen. Aber die Einführung von Instrumentalmusik in die Synagoge war durch rabbinisches Gesetz verboten.... Man wußte sich zu helfen: man stellte dem Kantor zwei, drei oder mehrere Gehülfen (Meschorerim) zur Seite, welche.... eine Art

konzertierenden Wechselgesangs, ähnlich einem symphonischen Spiel der Instrumente, ausführten und in der Naivität des Kopierens so weit gingen, die charakteristischen Passagen bestimmter Instrumente und sogar den Klang derselben nachzuahmen.... und veranlaßte, daß die Kantoren ganz weltliche Tonstücke aus der Umgebung aufnahmen.... Befördert wurde dieses Unwesen auch dadurch, daß man den Besuch der Oper als religiös unerlaubt betrachtete und infolge dessen vom Vorsänger verlangte, den versagten Genuß durch Anbringung von Opernmelodien und modernen Bravourläufen zu ersetzen."

So einleuchtend diese Ausführungen auch sein mögen, so scheint mir noch ein tieferer Grund für die Abschwenkungen in dem synagogalen Gesang als wahrscheinlich. Ich habe in meinem Aufsatz: „Die Steiger in der Synagogenmusik" (siehe „Wahrheit" Nr. 41, 1905) darauf hingewiesen, wie die alten Synagogenweisen in ihrer inneren Entwicklung, gegenüber dem Aufschwung der musikalischen Kunst im allgemeinen, zurückgeblieben sind und daß sie daher dem jeweiligen Zeitgeschmack nicht entsprechen konnten. Um diesem Geschmack, der sich sicher auch bei den Synagogenbesuchern bemerkbar gemacht hatte, gerecht zu werden, haben die Vorbeter, anstatt die alten Melodien weiterzuentwickeln, fremde, profane Gesänge in die Synagogen hineingetragen. Durch diesen Umstand mögen sogar viele traditionelle Weisen, weil sie nicht schriftlich fixiert waren, der Vergessenheit anheimgefallen sein, und man war umsomehr genötigt, neue Melodien an ihre Stelle zu setzen. War es nun zu verwundern, wenn die Vorbeter, denen jede fachmäßige Schulung gefehlt hat, zu den Melodien ihre Zuflucht nahmen, die der jeweilige Zeitgeist an ihr Ohr gebracht hatte oder die sie aus alter Gewohnheit von ihren Vorgängern kritiklos übernommen haben? Es braucht wohl nicht nachgewiesen zu werden, daß es als eine Geschmacksverirrung bezeichnet werden muß, wenn der Lecho dodi aus „Martha", der Mechalkel chajim nach dem „Schlummerlied" oder die Al chet nach einem bekannten Marsch usw. gesungen werden. Ich habe es ja an einem Simchas-Thora im Jahre 1871 erlebt, daß ein Vorbeter den Schlußkaddisch nach der „Wacht am Rhein" gesungen hat.

Andererseits muß zugegeben werden, daß nicht alles schön ist, was die Tradition uns überbracht hat. Auch hier haben sich im Laufe der Zeit Wucherungen und Schutt angehäuft. Daß

unter diesem Schutt vieles Wertvolle zu finden ist, berechtigt nicht zu dem Schlusse und zu der Meinung, eine kritische Sonderung dürfe nicht vorgenommen werden. Es mag ja bei der Erforschung unserer alten traditionellen Gesänge manches interessante Stück ausgegraben werden und es mag zu seiner Zeit und unter den damaligen Verhältnissen schön und bedeutungsvoll gewesen sein; ob aber dieselbe Melodie unserem heutigen Kunstempfinden entspricht, ob sie in den Rahmen unseres heutigen Gottesdienstes paßt oder wie weit sie geeignet ist, durch stilgerechte Umarbeitung dem zeitlichen Geschmack näher gebracht zu werden, kann in dieser allgemeinen Betrachtung nicht weiter erörtert werden. Es ist hier auch nicht der Raum, um klarzulegen, was unter synagogalem Musikstil zu verstehen ist und wie weit derselbe Berücksichtigung finden muß. Ich habe mich in dem oben angeführten Artikel („Wahrheit" Nr. 41, 1905) des Näheren darüber ausgesprochen. Das aber kann und muß bei der Auswahl und dem Vortrag der synagogalen Musik verlangt werden, daß sie unserem heutigen Musikempfinden entspricht, daß alles Triviale, alles Minderwertige, alles Phrasenhafte, alles Lächerliche aus der synagogalen Musik ausgeschieden werde.

Es ist der Gedanke aufgetaucht und man hat vielfach davon geschwärmt, eine E i n h e i t l i c h k e i t in der synagogalen Musik in diesem Sinn anzustreben, eine Uniformierung derselben herbeizuführen. Wenn man eine Einheitlichkeit herbeisehnt, die darin besteht, daß die grundlegenden Prinzipien für eine synagogale Musik festgelegt werden, auf welche sich der musikalische Gottesdienst in der Synagoge zeitgemäß aufbauen kann, so ist dagegen nichts einzuwenden. Wenn man aber der Meinung ist und eine Einheitlichkeit darin erblicken will, daß der Besucher des Gottesdienstes in A, wenn er in die Synagoge in B oder in C tritt, immer dieselben Gesänge hören müsse, wie in seiner Heimatgemeinde, so ist das aus inneren und äußeren Gründen nicht nur nicht anzustreben, sondern es wäre unter den heutigen Verhältnissen eine Unmöglichkeit es auszuführen.

Ich sehe ganz ab davon, daß durch die Reformbestrebungen der letzten 70 Jahre eine Verschiedenheit der gottesdienstlichen Ordnungen und Gebetbücher sich herausgebildet hat, die eine Uniformierung des jüdischen Gottesdienstes nicht zuläßt; auch aus i n n e r e n Gründen ist eine solche Uniformierung natur- und zweckwidrig.

Naturwidrig ist dieselbe, weil alles Natur- und Geistesleben nicht auf Uniformierung sondern auf Mannigfaltigkeit hinweist. Wohl tauchten zu allen Zeiten und auf allen Gebieten solche Uniformierungs- und Einheitsbestrebungen im großen wie im kleinen auf — es sei hier an den Turmbau zu Babel, an die Weltreiche, an die Weltreligion, an die Weltsprache usw. erinnert — immer war der Erfolg eine noch größere Zersplitterung, weil die Naturkraft und das Naturgesetz stärker sind als der menschliche Wille.

Zweckwidrig betrachte ich dieselbe darum, weil einerseits der Weiterentwicklung des Synagogengesanges durch Einzwängen in eine Uniform die Möglichkeit genommen würde, und weil andererseits die Gewohnheit, die Ansprüche, der Geschmack, die musikalisch-künstlerische Bildung der Gemeinden sowohl wie auch der Kantoren so divergierend sein werden, daß ein solches einheitliches Gesangbuch unmöglich die verschiedenen Wünsche befriedigen könnte. Es ist auch ein Irrtum, was vielfach ausgesprochen wird, daß der Kirchengesang, respektive Choralgesang in diesem Sinne ein einheitlicher sei. Jeder Staat, jede Provinz, ja oft naheliegende Städte und Kirchen haben ihre separaten Choralsammlungen, und wenn auch viele Choräle wie: „Nun danket alle Gott“ usw., allen gemeinschaftlich sind, so finden wir in unseren Synagogenmelodien ebenfalls solche, allen Gemeinden geläufige Weisen, wie Chanukahymne, Kol nidre, ledowid boruch und viele, viele andere, die als gemeinsam sich auch erhalten werden.

In allen Fällen aber muß darauf Bedacht genommen werden, daß nur das Schönste und Beste (nicht das Schwierige und Komplizierte!) gut genug für eine würdige und weihevolle Gottesverehrung sein kann. Es liegt mir fern, an dieser Stelle eine Auslese von solchen Musikstücken zusammenstellen zu wollen; der umsichtige und ästhetisch gebildete Kantor wird von selbst imstande sein, aus der reichen Synagogenmusikliteratur das ausfindig zu machen, was den Verhältnissen seiner Gemeinde entspricht. Immerhin ist zu beachten, daß wohl kein Kunstgebiet so sehr mit wertlosen Erzeugnissen (natürlich neben Vollwertigem) überschwemmt ist, wie das der Synagogenmusik, wo jeder, der einen Dreiklang von einem Septimenakkord unterscheiden (oder auch nicht unterscheiden) kann, glaubt „komponieren“ zu müssen.

Bei der Behandlung der Frage nach dem W a s der zu exekutierenden Synagogenmusik verdient noch erwogen zu werden, wie weit der Chorgesang, respektive der Gemeindegesang zu berücksichtigen sein wird. Dort, wo ein guter Chor zu beschaffen ist (aber auch nur dort), wird der mehrstimmige Gesang seine gute Wirkung nicht verfehlen; aber auch in diesem Fall ist dem einstimmigen Gemeindegesang an geeigneten Stellen zu seinem Rechte zu verhelfen. Es ist dabei zu empfehlen, daß die Musik nicht schwer ausführbar sei, sondern einem Massengesang entspricht; insbesondere sollen Coloraturen und Figurationen vermieden werden. Die Gesänge müssen den einstimmigen Charakter wahren und dürfen nur in kurzen Phrasen gehalten sein, damit das Vor- und Nachsingen vermieden werden kann.

Der mehrstimmige Chorgesang ist aber in allen Fällen zu umgehen, wo die Darbietungen nicht einwandfrei gestaltet werden können und dadurch die Kritik der Zuhörer herausgefordert wird.

Das führt uns zu dem W i e für einen ästhetisch schönen musikalischen Gottesdienst, respektive auf die Qualität des Vortrags, und hier haben wir uns insbesondere mit dem Vortrag des Kantors selbst zu befassen. Es ist ja ein anerkannter Grundsatz: zum Singen gehört Stimme und nochmals Stimme und eine schöne Stimme ist eine herrliche Gottesgabe. Wo aber eine solche Gottesgabe nicht richtig angewandt oder gar mißbraucht wird, da versündigt man sich gegen den Spender alles Schönen und Guten. Es ist ein Irrtum vieler Sänger, die da glauben, daß die Schönheit des Gesanges in der Gewalt und der Mächtigkeit der Stimme besteht und überall und immer mit „vollem Dampf" loslegen und das heldenhafte hohe C mit Bravour losschmettern. Solche Sänger verfehlen nicht nur gegen den ästhetischen Sinn; sie setzen sich auch der Gefahr aus, ihre Stimme frühzeitig zu verlieren und suchen dann vergebens Heilung in Ems oder Reichenhall! — Gegen eine solche naturalistische Kraftproduktion hebt sich eine nach künstlerischem Geschmack und nach gesangstechnischen Prinzipien gebildete und erzogene, wenn auch nicht große Stimme, vorteilhaft ab. Ueberhaupt muß der Kantor, wenn er auch alles, was er vorträgt, mit Delikatesse, mit feinem Geschmack und künstlerischer Gestaltung darbieten soll, sich hüten, seine Stimme und seine Virtuosität in den Vordergrund zu stellen. Gewiß soll er sich bemühen, im Rahmen des musikalischen Gottesdienstes sein

Bestes zu geben, aber wenn der Gottesdienst zu weihevoller Andacht führen soll, so darf eine Würdigung der künstlerischen Betätigung des Kantors nicht in dem Ausspruch gipfeln: „Heute hat er wieder wunderschön gesungen", sondern das Urteil muß lauten: „Der Gottesdienst (in allen Teilen) ist erhebend, erbauend und würdevoll". Damit hängt zusammen, daß manche Kantoren glauben, nur in gewissen Glanznummern brillieren zu sollen, während die einfachen Gebete in schlottriger, nachlässiger Weise behandelt werden. Ja, gerade die einfache und unscheinbare Melodie kann durch Vergeistigung gehoben werden und durch verständige und liebevolle Behandlung eine stimmungsvolle Andacht erwecken.

Auch nach dieser Richtung muß beachtet werden, daß unser heutiges Publikum feinfühliger geworden ist, daß sein musikalisches und ästhetisches Empfinden, das in der profanen Welt erzogen und beeinflußt wird, auf einen sensiblen Klang der Saiten gestimmt ist, und wenn dieses Gefühl für Wohllaut und Kunst verletzt wird, wenn die Andachtsstimmung durch Unschönes, Lächerliches oder durch ein Herausfordern der Kritik gestört wird, so wird der Besucher des Gottesdienstes von einem solchen Gebahren abgestoßen und er verspürt einen Mißklang auch in seinem religiösen Leben.

Als Einwand gegen die Bestrebungen, der musikalischen Kunst in unserem Gottesdienste eine größere Aufmerksamkeit zu schenken, hört man häufig den Ausspruch, der Gottesdienst soll kein Konzert sein. Wenn man aber damit sagen will, daß man das Gotteshaus nicht aufsucht, um sich an Kunstproduktionen zu amüsieren oder um die musikalischen Vorträge zu kritisieren, so trifft das gewiß zu. Wenn aber damit behauptet werden soll, daß die musikalischen Darbietungen nicht so gut sein brauchen wie in Konzertvorträgen, oder wer der Meinung ist, daß die Musik der Synagoge anderen Kunstgesetzen unterworfen sei als bei der Ausübung dieser Kunst außerhalb des Gotteshauses, der ist von einem großen Irrtum befangen. Nur das Schönste und Beste kann gut genug sein für eine würdige Gottesverehrung.

Und gerade da, wo die irrige Meinung platzgegriffen hat, daß das Gebaren der musikalischen Kunst in der Synagoge sich unterscheiden soll oder sich unterscheiden darf von der außersynagogalen Musik, wo die allgemeinen Kunstprinzipien vor den Pforten des Gotteshauses Halt machen müssen, wo man glaubt,

der Synagogengesang dürfe sich nur in den ausgefahrenen Geleisen der alten Zeit bewegen: da ist es die Aufgabe des Kantors, bessernd und veredelnd einzuwirken. Da, wo das ästhetische Gefühl der Gemeinde versagt, ist ein ergiebiges Feld für den kunstbeflissenen Kantor, um den Geschmack der Gemeinde zu heben und in bessere Bahnen zu lenken. Man wende nicht ein, daß der Kantor der Gemeinde zu Gefallen singen müsse, nein, er hat die Aufgabe und die Pflicht, den Geschmack solcher Gemeinden zu sich heraufzuziehen und unentwegt, das Ziel zum Ästhetischen und Künstlerischen im Auge behaltend, darauf loszusteuern. Und wie die Gemeinde durch Gewöhnung zum Häßlichen dieses nicht mehr empfindet, so wird man sich bald darin belohnt fühlen, daß das Erziehungsmittel der allmählichen und steten Gewöhnung auch nach der besseren Seite hin sich bewähren wird.

Der bessere zeitliche Geschmack hat allenthalben eine Verbesserung und Verschönerung des Gottesdienstes veranlaßt; es wird dafür gesorgt, daß Ruhe, Ordnung und Anstand aufrecht erhalten werden, man erwartet von dem Prediger, daß er seine Kanzelreden in Sprache, Diktion, Form und Inhalt dem ästhetischen Sinn und dem Geistesleben der Zeit entsprechend gestaltet — sollen diese Bestrebungen vor der synagogalen Musik, die doch zu allen Zeiten den wesentlichsten Teil des Gottesdienstes ausgemacht hat, haltmachen?

Es muß als die vornehmste Aufgabe aller Kantoren und Kantorenvereine betrachtet werden, dahin zu wirken, daß vor allem der Kantor selbst befähigt wird, in diesem Sinn zu arbeiten und zu wirken, daß er selbst auf ästhetischen Bahnen zur Ausübung seiner Kunst und seines Berufes erzogen, sein Geschmack an guten Vorbildern geläutert und für seinen Beruf in künstlerischer Weise vorbereitet wird. Die Neïma war in der alten Zeit ein Prüfstein für einen guten Kantor; in der Fähigkeit, den musikalischen Teil des Gottesdienstes, dem künstlerischen Geschmack der Jetztzeit entsprechend, gestalten zu können, liegt die Neïma des modernen Kantors.





Jüdische Musik im Lichte des Verismus.

Kultur-historische Skizze von Hermann Zivi - Elberfeld.

Jeder Mensch lebt in zwei Welten: die eine umgibt ihn, die andere macht er sich in seiner Phantasie zurecht. Die eine ist die wirkliche, die reale Welt, die andere die ideale, die phantastische. Die ideale Welt ist meistens das Werk unkontrollierbarer Spekulationen, der höhere Flug in die Unendlichkeit, das Sein ohne Anfang und Ende. Der Realismus dagegen schätzt alles nach seiner wirklichen Bedeutung, nach dem ursächlichen Zusammenhang und nach den Wirkungen, die das Leben gestalten. Es ist somit ein schroffer Gegensatz, in dem die beiden Welten zu einander stehen, und doch sind sie gegenseitig auf einander angewiesen. Ohne jede reale Grundlage würde dem Idealismus die Möglichkeit benommen sein, irgend ein greifbares Ziel zu erreichen, und der Realismus würde zum starren Naturalismus herabsinken, wenn er, die Naturwahrheit einseitig verfolgend, auf die Schwungkraft der Ideen verzichten wollte. Das hieraus von selbst sich ergebende und besonders auch auf dem Gebiete der Musik praktizierende System real-idealer Kunstauffassung, das ist die naturhistorische Wahrheit des Inhaltes in den sich immer weiter entwickelnden Formen künstlerischer Darstellung, mit einem Worte: Das ist Verismus.



Verfolgen wir unter diesem Gesichtspunkte die Geschichte der musikalischen Kunst im allgemeinen, dann wird es uns ohne weiteres einleuchtend erscheinen, daß die sprachlichen und musikalischen Ausdrücke ursprünglich überhaupt nur ganz naturalistisch gewesen sein können, allenfalls ein monotones Brummen und Summen. Mit der wachsenden Kultur erst wuchs auch die Sorgfalt, die man der Sprache und den sie begleitenden Akzenten entgegenbrachte, und so machte sich im ganzen jüdischen Altertum der selbständige Ton höchstens als Sprachakzent geltend, um den Parallelismus von Gliedern der hebräischen Poesie herausbilden zu helfen. Kein Volk der vorchristlichen Welt ist über diesen Standpunkt hinausgekommen; das sehen wir mit unverkennbarer Deutlichkeit an der einzigen Kultur des musizierenden Altertums, die uns verhältnismäßig umfangreich noch vorliegt, das sehen wir an der Musik der alten Griechen, wie sie bei den Ausgrabungen von Tralles und Delphi ans Tageslicht gefördert und mit Hilfe der Simeiographie entziffert worden ist. Diese altgriechischen Gesänge gewähren einen hinreichenden Einblick in die Musik des klassischen Altertums, und es ist absolut durch nichts erwiesen, daß die Musik des spezifisch jüdischen Altertums auch nur annähernd so entwickelt gewesen wäre, wie diejenige des Hellenenvolkes. Machen wir aber trotzdem der altjüdischen Musik in Bezug auf ihr Wertverhältnis zur griechischen die weitestgehenden Zugeständnisse, so wäre im allergünstigsten Falle anzunehmen, daß sie unserem modern geschulten Ohre genau so ungenießbar erschiene, wie diejenige der alten Griechen. Mit der Veränderung der Bildungsstufen hat sich nämlich auch die Wort- und die Tonsprache verändert. Wir selbst nehmen innerhalb dieser Bildungsstufen einen gewissen Standpunkt ein, von dem aus wir, als ein Produkt unzähliger Generationen, ausgestattet mit einem modernen Gehörorganismus, mit einer entsprechenden physischen und psychischen Beschaffenheit und Veranlagung Musik in uns aufnehmen und nie und nimmer in der Lage sein würden, die Sphären eines musikalischen Schaffens zu begreifen, welches Jahrtausende hinter uns liegt. Dazu müßten wir Epigonen an der Neige des zweiten Millenniums christlicher Zeitrechnung unser ganzes Wesen, unsere ganze Gewohnheit zu hören, zu fühlen und zu verstehen, um so viel Bildungsstufen zurückschrauben, als sich innerhalb der Jahrtausende solche an der Menschheit vollzogen haben. Aus diesem Grunde ist es ein

Irrtum sondergleichen, wenn behauptet wird, das Alter unserer Synagogen-Musik reiche hinauf bis in die grauen Zeiten des Tempelbestandes; denn, wenn das auch nur in etwas zutreffend wäre, dann müßte das alte Israel gerade auf dem Gebiete der Musik mit mehr als divinatorischem Geiste ausgestattet gewesen sein, um Wunderdinge zu vollbringen, die nach 2500 Jahren noch im Vollbesitz einer künstlerischen Bedeutung sein sollen.

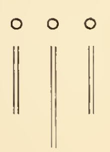
Trotz aller Gegenargumentationen aber und künstlich geschraubter Hypothesen ist uns von der Musik des jüdischen Altertums kein Jota bekannt, und wenn man sich vergegenwärtigt, daß die einzigen Texte aus jener Zeit, die Psalmen, gerade diejenigen sind, für die es sogenannte „traditionelle Melodien" überhaupt nicht gibt, dann dürfte der Beweis als gelungen zu betrachten sein, daß Israel seinen Kulturerben in musikalischer Beziehung nichts hinterlassen hat. Seien wir darum nicht engherzig, sondern bekennen wir frank und frei, daß wir Juden das wunderbare Wachstum der jüdischen Musik selbst erlebt und verfolgt haben, daß auch wir teilgenommen haben an den musikalischen Errungenschaften der Jahrhunderte, die in einer deutlich geordneten Notenschrift uns heute klar vor Augen liegen. Und auch damit ist ein triftiger Beweisgrund gegeben, denn dasjenige Volk, welches wie das jüdische keine Notenschrift aufzuweisen hat, das kann auch seine Musik nicht erhalten haben. Das Zeitalter des Christentumes erst und namentlich dasjenige der systematischen Notenschrift machte den Ton zum Mittel, in welchem das bewegte Innere sich rückhaltslos äußert und in plastischen Formen darstellt; es machte den Ton zum künstlerischen Darstellungsmaterial und formte aus ihm das musikalische Kunstwerk.

Es entsteht nun die Frage: Wie hat sich unter dem Einfluß dieser Errungenschaft die jüdische Musik herausgebildet? — In Beantwortung dieser Frage muß zunächst festgestellt werden, daß der Umfang des Begriffes „jüdische Musik" lediglich in dem begrenzten Rahmen des Religiösen liegt. Alles das also, was für den Zweck jüdischer Religionsübung musikalisch Korrektes geschaffen worden ist, das nur ist jüdische Musik. Es ergibt sich daraus, daß das zu allen Zeiten sich breitmachende Bänkelsängertum keinen Anspruch darauf zu machen hat, dem Begriff der jüdischen Musik jemals gerecht zu werden, und wenn es bis auf unsere Tage beliebt erscheint, der Straßenmelodien trivialste,

ja sogar Tanzrhythmen in den Gottesdienst hineinzuzerren, so ist das ein beklagenswerter Zustand, gegen den nicht genug Front gemacht werden kann. Uebrigens ist die Methode mißverstandener Sängerfreiheit schon sehr früh von hervorragenden Rabbinern aufs schärfste gerügt worden, und auch der halszerbrechend endlose Koloraturgesang, jene unverantwortliche weil unnütze Verlängerung des Gottesdienstes ist mit Recht zum Gegenstand beißender Satyre und bittern Spottes geworden. Wenn aber die jüdische Musik die Zeiten und Jahrhunderte überdauern soll, dann heißt es zurückkehren zum wahren Inhalt des Wortes und zur edlen Einfachheit der Form. Von diesem Gesichtspunkte aus haben wir die odai pneumatikai der griechischen Oktavenmusik zu beurteilen, und ganz genau so verhält es sich auch mit den sich anschließenden carmina ex improviso, mit den aus dem Stegreif hervorquellenden Ergüssen religiöser Begeisterung, die sich entweder an die heilige Schrift oder an die Liturgie anlehnten. Es liegt nun gar kein zwingender Grund vor zu der Annahme, daß die spezifisch jüdische Musik derselben Zeit anders geartet gewesen wäre, als die gerade herrschende, ganz abgesehen davon, daß auch nicht der geringste Anhaltspunkt vorhanden ist, um eine auf das Gegenteil hinzielende Behauptung mit Erfolg vertreten zu können. So zieht sich die Kongruenz der in Betracht kommenden Musikformen wie ein roter Faden über das Prinzip der Responsorien und des cantus planus hinweg, hinweg auch über die ambrosianischen und gregorianischen Tonreihen bis hinein in das tiefe Mittelalter, und selbst ein Kalir, ein Simon ben Isak, ja sogar ein Maharil vermochte nichts an der Tatsache zu ändern, daß der naturhistorische Begriff von Musik eine spezifisch jüdische nicht kennt. Nichtsdestoweniger muß zugestanden werden, daß der Ghettogesang in einer Weise koloriert war, daß er innerhalb der Musik eine Richtung einschlug, die wegen ihres elegischen Charakters eigentümlich erschien. Aus dem reichen Arsenal der jener traurigen Epoche zur Seite stehenden typischen Geschichte hat sich unter dem Einfluß der Piutim-Dichtung sehr früh schon eine Musik herausgebildet, die das Epitheton „geschmackvoll“ für unser modern geschultes Empfinden ebensowenig verdient, wie die Poesie, auf Grund deren sie entstanden ist. Wir sehen also, daß von Verismus der jüdischen Musik bislang in keiner Weise die Rede sein konnte. Da auf einmal wurden die engen Schranken mittelalter-

licher Zustände durchbrochen und wie ein aus tiefem Winterschlaf erlösendes Frühlingserwachen erhob sich der Genius einer neuen Zeit, um für die Musik der Synagoge neue Töne ins Leben zu rufen. Die Vorsehung gab diesem Genius Menschengestalt und nannte ihn Salomon Sulzer.

Mit diesem Moment erscheint die jüdische Musik im Lichte des Verismus. Realistische Auffassung des zu interpretierenden Stoffes und formvollendete Einkleidung des künstlerischen Gedankens, das sind die beiden Wesenheitsfaktoren, die zum allerersten Male in der Sulzerschen Musik ihre charakteristischen Saiten anschlagen und die im „Schir Zion" ein Denkmal besitzen, das den Ruhm seines Schöpfers zu den Höhen der Unsterblichkeit führt. Alles aber, was bewußt und unbewußt den Spuren des Verismus folgend, seitdem schöpferisch in die Arena getreten ist, verspürt unwillkürlich die geheimnisvolle Kraft einer wahren Kunst und weiht seine eigenen Töne dem stolzen Bewußtsein, die überlieferte Wahrheit nach Inhalt und Form in sich aufgenommen zu haben, um sie im eigenen Geiste zu verarbeiten und sie dann kommenden Geschlechtern mit eigener Zutat und in eigener Gestalt wieder weiterzugeben. Das ist die Bedeutung des veristischen Kunstwerks auch in Bezug auf sein Verhältnis zur jüdischen Musik; möge es hineinragen in die fernsten Zeiten, auf daß diese an ihm erstarken, um stets wieder Mutter von neuen Taten zu werden.







Das Kaddischgebet vom kantoralen Standpunkt.

Von Oberkantor Benedikt Singer-Jungbunzlau.

Himmelhoch jauchzend — zu Tode betrübt. . . . Im Raume dieser heterogenen Gefühlsausdrücke Göthe'scher Dichtersprache liegt die ganze Skala der genannten Hymne. Wie verhält sich aber, wird man nüchtern fragen, das Himmelhochjauchzende zum Ernste des Kaddischgebetes? Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir zunächst die Reihe der Festtage an unserem Ange vorüberziehen lassen.



Das Mussaphgebet am Versöhnungstage hat sein Ende erreicht. Noch einmal will der ermüdete Chasan seine ganze ihm noch übriggebliebene Kraft dazu aufwenden, um dem Allgütigen zu danken, daß es ihm gelungen sei, das drei- bis vierstündige Gebet glücklich zu Ende zu bringen. Und wo könnte er seiner freudigen Stimmung besseren Ausdruck verleihen, als im großen Schlußakkorde, im letzten Kaddisch? [1])

Wenn am ersten Tage Selichoth in dämmernder Morgenstunde das fromme Israel in ernster Stimmung zum Gotteshause wallt, um seine Bußgebete zu verrichten, so ist es das Jisgadal, welches aus dem Munde des Vorbeters, einer Fanfare gleich, ertönt, ankündigend die Zeit der Kasteiung und Bußfertigung.

[1]) In meinen im Jahre 1888 herausgegebenen „Altsynagogalen Gesänge" findet sich ein solcher „Schluß"-Kaddisch vor.

Wenn der Vorabend des Neujahrsfestes seinen festlichen Einzug gehalten hat und die ernst gestimmte Menge dem religiösen Vorgange seine volle Aufmerksamkeit schenkt, ist auch hier der gesungene traditionelle Kaddisch das gern gehörte und prototype Merkmal des hohen Festes.

Der Gottesdienst hat am Morgen seinen Fortgang genommen. Die Vornehmsten der Gemeinde werden zur Thora gerufen. um durch Gaben für die humanitären Vereine ihren Wohltätigkeitssinn zu bekunden. Da hört nun alles gespannt zu, wie dieser oder jener Balbos sich „zeigt.“ Ein Murmeln geht durch die Reihen der Anwesenden, denn Herr N. N. hat tief in seine Tasche gegriffen und sich besonders nobel gezeigt, aber der nun folgende Fabrikant B. war diesmal recht kleinlich und genau. Das muß doch seinen Grund haben, der bei jedem Einzelnen der Aufgerufenen in allen möglichen Variationen erörtert wird, bis endlich der Kantor mit sonorer Stimme das alle Heiligung des göttlichen Namens umfassende „Jisgadal“ respondierend mit dem Chor anschlägt. Da verstummt jede weitere Diskussion und Ruhe tritt an die Stelle des erregten Disputs.

In noch höherem Grade heiligend wirkt es aber, wenn der Vorbeter in weißes Priesterkleid gehüllt das Tal- und Geschem-Gebet in der dunklen Tonart des D-Moll zelebriert.[2]) Er leitet mit diesem traditionellen Kaddisch ein Gebet ein, um den Allgütigen zu bitten, daß er das Erdreich mit Tau und Regen erquicke, auf daß das kommende Jahr ein fruchtbares werde. Warum gerade hier die Einleitung des Gebetes in düsterer Tonfarbe gehalten ist? Hier wäre das national-ökonomische Moment in Betracht zu ziehen. Abgesehen, daß der Jude zur Zeit der nationalen Selbständigeit vornehmlich Ackerbau trieb, war er auch später in der Diaspora wie nicht minder in der Gegenwart durch seinen geschäftlichen Beruf abhängig von der ackerbautreibenden Bevölkerung, und diese wieder von der Ergiebigkeit des Landes. Ihr Wohl bedingt auch das seine, und aus ihren Einnahmsquellen muß auch er schöpfen. Er bedarf also der Gunst der Elemente ebenso wie der Landmann, und wenn ein Hagelschlag, eine Ueberschwemmung des letzteren Hoffnung auf eine

[2]) Nach Josef Singer im „Mogen - Owaus“ - Steiger. Oberkantor Josef Singer-Wien hat zwar in seiner bekannten Broschüre „Der traditionelle Synagogen-Gesang“ diesen Steiger auf der C-Grundlage aufgezeichnet, aber das Tongefüge ist das gleiche.

gute Ernte mit einemmal vernichtet, schwinden auch seine Hoffnungen auf Erwerb und Verdienst dahin. Doch wir verharren nicht in der düsteren D-Moll-Tonart, von der der Aesthetiker sagt: „Es liegt Schwermut, tiefe Trauer und Bangigkeit in ihr, die aber nicht verzagt, sondern emsig hascht nach einem ermutigenden Aufblick zur himmlischen Figur". Nein, sie löst sich auf in F-Dur, jene Tonart, die Gefälligkeit und Ruhe, heiligen Frieden und Freude an den Werken der Natur ausdrückt, und im weiteren Gebet weicht die düstere Stimmung und sonnige Zufriedenheit tritt aus dunklen Wolken hoffnungsreich hervor.

Die höchste Weihe liegt jedoch in dem großen Kaddisch, mit welchem der Chasan den Beginn des Mussaf an den hohen Festtagen einleitet. Der Gemeinde bemächtigt sich tiefe Ergriffenheit, denn die Klänge sind ihr zu bekannt, mit welchen die jüdischen Gesangsmeister ihre ganze Kraft einsetzen, um zum großen Akt hinüberzustreben, wo wir Gnade erbitten vom Allmächtigen für den Jom hadin, den Tag des Gerichtes.

Schreiten wir nun in der gottesdienstlichen Ordnung weiter, so gelangen wir, nachdem wir im Mincha-Gebet eine andere Schattierung des Kaddisch im traditionellen Gewande gehört haben, zum Neïlagebet. Wer kennt sie nicht, jene charakteristische gemütliche Quart „Sch'me rabboh"?

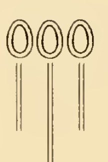
Nun kommen wir zu den Kaddeschim niederer Ordnung, d. h. solche, welche nicht gesungen, sondern in psalmodischer Weise gesprochen werden — es sind die Ganz- und Halbkaddeschim [3]) — und dann zum traurigen Kapitel des Waisenkaddisch. Wenn dem Sohne Vater oder Mutter durch Tod entrissen wurden, so obliegt ihm die Pflicht, das vom Vorbeter vorgetragene Kaddischgebet mit Inbrunst nachzusagen, und er erinnert sich dabei der Liebe und Fürsorge, mit welcher ihn seine teuren Eltern bedachten und umgaben. Dieses Gebet, ohne Aufwand und mit Frömmigkeit vom Vorbeter gesprochen, wirkt tröstend auf das zerrissene Gemüt der zu Tode betrübten Trauernden.

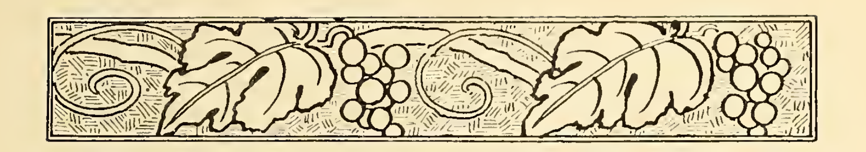
---

[3]) Ich habe 1883 mit dem Altmeister Sulzer über dieses Thema gesprochen, der sich über die Überfülle von solchen Kaddeschim abfällig äußerte, indem er behauptete, daß sie den Gottesdienst in seiner Würde beeinträchtigen. Er, der Schöpfer des geregelten Tempelgesanges, war stets auf Vereinfachung und Weihe desselben bedacht. Das zeigen seine Responsen überhaupt und der respondierende Kaddisch im Besonderen.

Daß aber die Kaddisch-Hymne auch als durchkomponiertes, melodiöses Vortragsstück gewählt und gebraucht werden kann, hat uns Naumburg gezeigt, indem er dieselbe an zwei Wajdabermelodien glücklich angesponnen hat, so daß diese zwei Gebetstücke jedes wie aus einem Guß erscheinen.

Noch gibt es eine Anzahl, ich möchte fast sagen eine Unzahl, unseres angeführten Gebetstückes mit verschiedenen Kantilationen und ich erwähne nur noch die hauptsächlichsten vom Jom Kipur Katan, Sabbat Mincha und nach dem Vorlesen der Thora an Wochentagen. In früheren Jahren wurde bei dem Kaddisch noch mehr Abwechslung geboten, denn da gab es bei jedem Schacharis-Gebet von Scholosch regolim vor dem Borchu einen ganz besonderen Kaddisch etc., die auch in meinen „Altsynagogalen Gesängen" aufgezeichnet sind. Sie alle in ihrer Eigenart zu beherrschen und stylvoll wiederzugeben, das mußte ein tüchtiger Chasan verstehen. Wollte ein Vorsänger in früheren Jahren sich auf dem Gebiete des Traditionsgesanges vollkommen versiert zeigen, so fand er am Simchas-Thora-Feste Gelegenheit, sämtliche Kaddeschim des ganzen Jahres öffentlich zum Besten zu geben. Diese Zeit ist vorüber. Man glänzt heute mit ganz anderen Stücken, um seine produktive Kraft im Gesang hervortreten zu lassen; aber die Kaddischhymne in ihrer schillernden Farbenpracht wird immer das uralte Wahrzeichen kantoraler Betätigung sein und bleiben.





Moderne Synagogenmusik.

Von Oberkantor Simon Singer-Kattowitz.

Auf jeglichem Kunstgebiete wird man nach gewissen Zeitabschnitten gerne einen Blick in die Vergangenheit tun, dieselbe mit der Gegenwart vergleichen und wohl auch einen Schluß für die Zukunft wagen. Da es sich in nachstehenden Zeilen um Synagogengesang und Musik handelt, könnte es allerdings leicht ein „Trugschluß“ werden, zumal die prophetische Gabe uns Sterblichen versagt ist; wir wollen aber weniger prophetische Andeutungen für die Zukunft geben, sondern lediglich auf das „Jetzt“ synagogaler Musik einen Blick werfen und konstatieren, auf welchem Niveau sie nun steht.



Die modernen Synagogen-Komponisten leiden ohne Zweifel unter zwei Faktoren: „Zopf und Clique“. Die toten Synagogen-Komponisten aller Epochen sollen ja durch ihre Werke quasi am Leben erhalten bleiben — allein — man wähle und berücksichtige nur das Beste der großen Meister, keinesfalls aber darf, wie Beispiele aus großen und kleinen Gemeinden beweisen, das historische Interesse die Teilnahme an der modernen Produktion überwuchern, sollen nicht unabsehbare Schäden einreißen. Nicht nur Kantoren und Chordirigenten, auch ganze Gemeindekollegien sind diesbezüglich oft reaktionär gesinnt, sie halten das Gebiet der synagogalen Musik für erschöpft, von einem Fortschritte wollen sie nichts

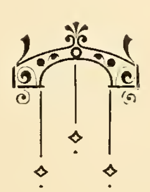
wissen, alles Neue wird mißtrauisch betrachtet oder voreingenommen angehört und irgend ein Meister, sei es Lewandowski oder Sulzer, wird als Schlußstein der aufsteigenden Entwicklungsgeschichte angenommen; — musikalisch armselige, oft traurig triviale Melodien, Gott weiß woher entlehnt, erhalten in vielen Gemeinden das gefährliche Prädikat „traditionell", werden Jahre, Jahrzehnte mit einer gewissen Inbrunst gesungen und wehe dem Kantor, der hier zu rütteln wagte. „Arme Kantoren künftiger Zeiten", für euch ist also nichts mehr zu schaffen! Mögen eure Anschauungen noch so sehr von der veralteten abweichen, möget ihr noch so sehr nach einer eurem Zeitgeist entsprechenden Kunst Verlangen tragen — ihr dürft nicht! Ihr müßt ewig das alte Einerlei singen, es immer studieren und anhören, denn — alles Neue ist doch nur elendes Epigonentum und — wozu komponieren denn Kantoren überhaupt noch? Der synagogalen Musik wird also jede Entwicklung abgesprochen, die Kantoren sollen ruhig von dem zehren, was die „Alten" überliefert, und die Hände in den Schoß legen!

Sehen wir doch nach der Kirchenmusik anderer Konfessionen! Weil die Giganten Bach und Händel waren, sollte keine Beethoven- oder Mozart-Messe gelten, sollte sich nicht der Messenstil weiter nach Liszt, bis auf die modernsten Meister, immer in neuer und vollendeter Form entwickeln? Welche Umwandlung mußten die alten protestantischen Choräle erfahren?

Es wird und muß immer Neues geschaffen werden, weil die Welt Neues wünscht und braucht — es kommen neue Menschen, neue Generationen mit anderen Anschauungen und Ansichten und mit oft ganz abweichenden Organisationen inbezug auf den Gottesdienst. Sollte da nicht jeder Kantor das Recht haben, unter den vorhandenen und neu hinzukommenden Synagogenwerken jene zu wählen, die seiner ganzen Individualität, der jeweiligen Beschaffenheit seiner musikalischen Assistenz (Chor, Orgel, Gemeindegesang) am meisten zusagen, sollte er so seinen Standpunkt nicht öffentlich vertreten dürfen? Es muß zugestanden werden, daß einige der deutschen und österreichischen Kantoren sich in ihren Arbeiten von den Lewandowskischen, beziehungsweise Sulzerschen Formen nicht emanzipieren konnten, daher ihre Werke als zwecklos erklärt wurden; es sind jene Komponisten, die auf das Hergebrachte schwören und an ihm kleben; sie versuchen alte erprobte Kunstgriffe und gehen daran zugrunde,

gar mancher gab sich selbst auf, um fremde Kunst zu adoptieren. Wie oft sieht man ein scheinbar neues Gerüst auf alter Form gebaut, die an allen Ecken und Enden durchblitzt; solche bedauernswerte Erscheinungen sollen und dürfen aber nicht jenen Werken an die Seite gestellt werden, die ihr eigenes selbstständiges Gepräge tragen und einen Fortschritt auf dem Gebiete synagogalen Kunstgesanges bedeuten. Man lasse jene Meister, mit persönlicher Note, nur erst zu Worte kommen, bald würde es sich zeigen, daß der produktive Strom dieser Epigonen nicht immer in der vorbildlichen Richtung versandet, daß wir Talente haben, die noch ungekannte und selbständige Bahnen wandeln; die Kantoren selbst müssen mit energischer Tatkraft und mit Interesse solchen Talenten die Wege ebnen, der Tyrannei jener, die am historischen Spleen leiden, muß energischer Widerstand entgegengesetzt werden. Wer unserer Synagogenmusik keine weitere Entwicklung gönnt, möge seine Ansicht mit ins Grab nehmen; wer aber zugestehen muß, daß unser Denken und Fühlen, im Leben wie in der Kunst, sich wesentlich von früherer Zeit unterscheidet, der müßte es gar seltsam finden, wenn in der Musik gerade die „synagogale“ allein unberührt bleiben sollte.

Wir sympathisieren ohne Widerrede damit, die Goldgruben unserer Alten gehörig auszubeuten, unsere ausschließliche Domäne aber dürfen sie nicht bleiben. Stagnation ist der Tod aller Kunstbestrebung, einseitiger Puritanismus kann die Kunst selbst nur hemmen, nie fördern. Darum halten wir uns an jenen Satz, den Salomon Sulzer, vor vielen Dezennien, als Devise in die Vorrede seines Schir Zion II setzte: „Es gilt (auch heute), einen Kampf gegen die Mächte der Gewohnheit, der ererbten Mißbräuche und des Vorurteils aufzunehmen.“



Moriz Waizner & Sohn, Wien





Verlag des Österreichisch-ungarischen Cantoren-Vereines.
Druck von Moriz Waizner & Sohn, Wien IX.

